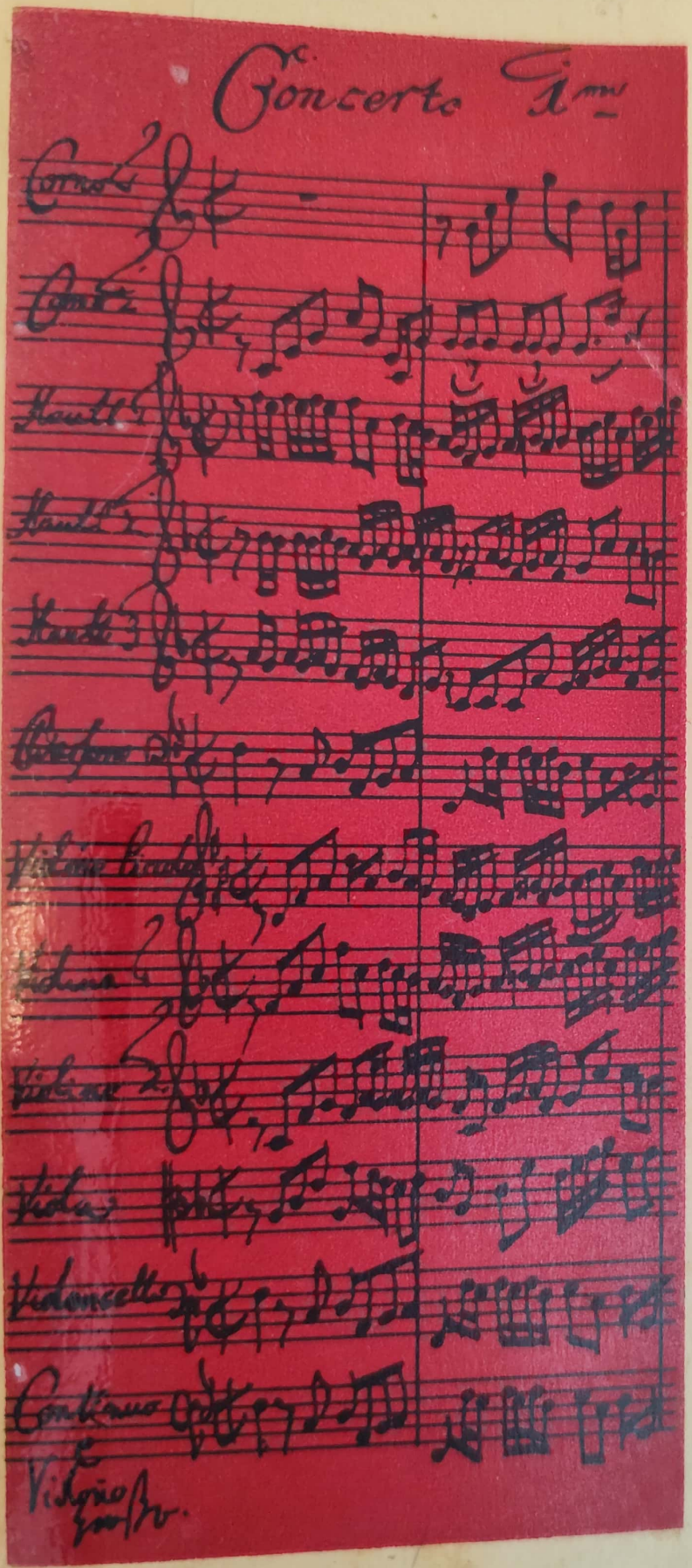


Jean-Jacques Rapin

SĂ DESCOPERIM MUZICA

EDITURA MUZICALĂ

JEAN-JACQUES RAPIN

SĂ DESCOPERIM MUZICA

Traducere din limba franceză
de CAMENIȚĂ STELA, GLANCZ ERNA
și MĂRCUȘ ANGELA

EDITURA MUZICALĂ
București, 1975

Scanned with OKEN Scanner

ELABORATĂ LA CEREREA DEPARTAMENTULUI INSTRUCȚIUNII PUBLICE AL CANTONULUI VAUD, ACEASTĂ CARTE ESTE PRIMUL VOLUM AL UNEI LUCRĂRI CE ÎȘI PROPUNE SĂ SLUJEASCĂ LA INIȚIEREA MUZICALĂ A ELEVILOR ȘCOLILOR SECUNDARE.

AUTORUL A FOST SPRIJINIT DE O COMISIE DE REDACTARE, PREZIDATĂ DE DL ROBERT MERMOUD ȘI COMPUSĂ DIN DNII ETIENNE BETTENS, J.-CLAUDE PIGUET, NUMA F. TETAZ. SECRETARUL GENERAL, DL JEAN METAZ, A REPREZENTAT DEPARTAMENTUL INSTRUCȚIUNII PUBLICE.

Volumul I

Prima parte: Instrumentele
Partea a doua: Cîteva lucrări descriptive

Volumul II

Partea a treia: Forme, genuri
Partea a patra: Muzica vocală, religioasă și dramatică.
Jazzul. Completări teoretice.

Această lucrare s-a tradus după
Jean-Jacques Rapin
A LA DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE
Deuxième édition, 1970
© 1969 by Editions Payot Lausanne

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Un nume ilustru ar fi trebuit să semneze această pagină, dar prin moartea lui Ernest Ansermet, sîntem lipsiți de prefața pe care acceptase să o dedice prezentei lucrări.

El vedea în inițiativa noastră un mijloc de cultură, un instrument simplu dar eficace, la îndemîna celui ce dorește să se apropie de muzică.

Recunoștința noastră rămîne neștirbită față de cel care, de-a lungul a cincizeci de ani, a modelat aspectul muzical al acestei țări. Multă vreme, la noi, cîntul coral și corolarele lui — lectură, solfegii, teorie muzicală — au fost unica preocupare a maestrului. Chiar și astăzi, cîntecul trebuie să rămînă punctul de pornire al unei educații armonioase. Dar s-au ivit dorinți noi și, mai ales, în straturi tot mai largi ale poporului nostru, o imensă sete de cultură. După sfîrșitul ultimului război mondial, Claude Delvincourt spunea „...Se ridică o problemă care va trebui, mai devreme sau mai tîrziu, să-și găsească rezolvarea: educația muzicală a maselor..." [1] *Se simțea că tradiționala lecție de cînt nu mai era suficientă.*

Dar nu numai școala trebuie să reflecteze la această problemă. Cu mijloacele lor atît de accesibile, radioul, discurile, apoi televiziunea își aduc contribuția lor tot mai bogată. Și tocmai pentru că tinerii ar putea fi astăzi copleșiți de valuri de muzică, îi revine școlii datoria de a reafirma idealul ei de răspîndire a culturii, de a forma gustul, simțul critic și gîndirea.

---

[1] La musique des origines à nos jours, *Prefață*, Larousse, *1946*

Este chiar ţelul spre care tinde această lucrare. Nu e nici carte de canto, nici carte de solfegii; îşi propune doar să iniţieze, să-l facă pe amator să pătrundă în această lume deopotrivă intimă şi imensă, tainică şi simplă, care este muzica.

Această carte trebuie deci să-l ajute să asculte. Dacă exemplele muzicale sînt numeroase, ele nu apar pentru a-l „învăţa să citească", ci doar pentru ca tema sau motivul ales să-i înlesnească înţelegerea lucrării, să-i evoce grafic conturul sau gestul. (De remarcat că exemplele muzicale nu sînt decît sugestii: la nevoie, ar putea fi completate sau chiar înlocuite.)

După încercarea de a-l deprinde pe cititor să simtă ce este muzica, comparată de pildă cu limbajul vorbit, lucrarea abordează vocile şi instrumentele, pentru a le descrie pe scurt caracteristicile şi a aminti posibilităţile lor expresive. Şi aceasta, în afara oricărui spirit enciclopedic: în loc să ştie că vioara se compune din aproximativ şaptezeci de piese, ar fi fost mult mai important ca cititorul să fi „ascultat" înainte o operă frumoasă pentru vioară, în exemplul nostru, Concertul în mi *de Bach, să fi „trăit" acea trecere de la adagio în* do diez minor, *la finalul în* mi major, *strălucind de lumină, să-i fi cîntat temele şi abia apoi să le audă interpretate de solist (printre criteriile reţinute pentru alegerea lucrărilor, caracterul „cantabil" al temelor a fost hotărîtor), în sfîrşit, să-l fi situat pe Bach alături de egalii săi şi poate să fi învăţat cîteva amănunte istorice referitoare la această compoziţie.*

Paginile de muzică descriptivă, care determină primul volum, vor şi ele să-l stimuleze pe auditor, în special pe cel adolescent, căci muzica inspirată de un obiect exterior ei — un peisaj, o povestire, o imagine — este mai lesne de pătruns.

După ce auditorul va fi depăşit aceste etape, după ce gustul pentru o hrană substanţială i se va fi trezit, firesc, în gîndul său, se va ivi problema formei, de fapt, în acest caz, nu este vorba de a preda un curs de compoziţie. Formele şi genurile sînt prezentate sub aspectele lor cele mai simple şi mai caracteristice, totdeauna ilustrate din belşug, pentru ca auditorul să aibă la îndemînă un mijloc suplimentar de a trăi mesajul muzical în toată plenitudinea şi în toate semnificaţiile lui.

În sfîrşit, a patra şi ultima parte abordează muzica vocală, de la melodia gregoriană la negro-spiritual, situînd astfel creaţia muzicală într-o perspectivă istorică, fapt ce ne îngăduie să evidenţiem mai bine marile momente ale evoluţiei sale — apariţia contrapunctului, a armoniei — şi să le îmbinăm potrivit legăturilor lor organice.

Ultimul capitol, intitulat Cîteva subiecte de discuţie, *se axează, firesc, pe epoca noastră. El nu caută să rezolve, ci încearcă să procure elementele de gîndire şi de apreciere necesare fiecăruia.*

De-a lungul lucrării, muzica de ieri şi muzica de astăzi şi-au dat mereu mîna. E drept că auditorul neprevenit şi îndeosebi tînărul auditor

Scanned with OKEN Scanner

ce se bucură încă de toată prospeţimea sensibilităţii sale, apreciază deopotrivă muzica lui Honegger şi a lui Bartók, a lui Schubert şi a lui Brahms, în măsura în care este ajutat şi pregătit cu pricepere.

Leonardo da Vinci spunea: „Dragostea pentru artă este cu atît mai fierbinte cu cît cunoaşterea ei este mai perfectă". Această carte nu are pretenţia să-l conducă pe cititor spre o perfectă cunoaştere; mai modestă, ar dori să-l ajute să devină un adevărat „iubitor" de muzică, în sensul cel mai bun şi cel mai frumos al cuvîntului.

Comisia de redactare

Cantonul Vaud, iniţiatorul acestei lucrări, editorului care a urmărit îndeaproape şi judicios realizarea ei, colegilor mei din Vaud şi din Geneva care ne-au împărtăşit sugestiile lor, le aduc pe această cale sincerele mele mulţumiri.

Comisia de redactare, a cărei contribuţie mi-a fost atît de preţioasă şi constantă, într-un spirit de perfectă colaborare de-a lungul acestor patru ani, va afla aici expresia profundei mele recunoştinţe.

1969 *Autorul*

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

LIMBAJUL MUZICAL

Nevoia de comunicare

A comunica, iată una dintre nevoile cele mai profunde ale omului. Mișcarea dansatorului, gînguritul sau cîntecul copilului, cuvintele mamei, o pagină de Bach, gestul dirijorului, un poem de Victor Hugo, improvizația trompetistului negru — din toate se desprinde aceeași intenție: a comunica, a spune altcuiva ceea ce simți, ceea ce crezi, ceea ce vrei...

Limbajul vorbit sau scris

În limbajul vorbit sau scris, principalul nostru mijloc de comunicare, cuvintele au dobîndit un sens precis datorită folosirii lor, iar construcția frazelor a fost supusă anumitor reguli. Dacă spun: „cît de albastru este astăzi cerul“ sau „îți ofer această carte“, frazele au un înțeles exact pentru interlocutorul meu.

Ce este limbajul în muzică?

Să ascultăm o pagină de Bach:

Scanned with OKEN Scanner

Aria din Suita a III-a în re.

Această muzică nu poate fi tradusă prin cuvinte; ea nu evocă un anumit loc, un anumit fapt sau un personaj cunoscut. Dacă s-ar pune o întrebare referitoare la semnificația ei, fiecare ar răspunde diferit, și totuși, așa cum am simțit în timpul audiției, ea nu spune ceva, are o influență asupra noastră. Cum?

Ea trezește în noi o activitate interioară, iar această activitate este însăși desfășurarea discursului muzical; urmărim muzica în mișcarea ei, ne simțim purtați de la un punct la altul și cînd am ajuns la sfîrșit, cînd muzica se oprește, înțelegem că a spus tot ce avea de spus. Așadar, se poate constata că și muzica este un limbaj, un limbaj înțeles de fiecare, fără a-l fi învățat: după cum această compoziție vă „vorbește" dvs., tot astfel ea „vorbește" auditorilor de toate rasele și de pe toate continentele.

Ce exprimă acest limbaj?

Să revenim la pagina noastră de Bach și, la nevoie, să o ascultăm din nou. Dacă am simțit că muzica este un limbaj, audiția ne-a adus ceva în plus. Prin natura acestei compoziții, prin mișcarea calmă și regulată a ritmului ei, prin înlănțuirea armoniei, prin culoarea orchestrală — elemente pe care vom învăța să le cunoaștem — ea trezește în noi un anumit „fel de a fi și de a trăi", o anumită „activitate afectivă". De aceea, vorbind de aria lui Bach, spunem: această muzică este liniștitoare, calmă, odihnitoare, poate nostalgică...

Să luăm o altă pagină de Bach:

Gavota din Suita a III-a în re.

De la primele măsuri, schimbarea atmosferei este izbitoare, sugerîndu-ne alte cuvinte: bucurie, vitalitate, exuberanță...

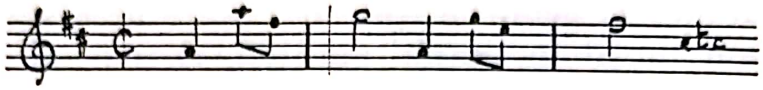
Aceste două exemple atestă că muzica este un sentiment trăit, exprimat, transpus în formă sonoră. Și cum sentimentul muzical nu poate fi tradus decît incomplet prin cuvinte, s-a spus adesea că muzica este arta de a exprima inexprimabilul. Într-adevăr, acest limbaj are propria lui precizie și, chiar mai mult, veridicitatea lui. Așadar, în cele două pagini, se înțeleg și se întîlnesc peste veacuri:

— Bach, compozitorul,
— muzicienii care au cîntat și au interpretat lucrarea,
— auditorii de ieri și noi, auditorii de astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea muzicală

Peste o oră, sau mîine, poate veți fluiera din memorie începutul paginii a doua de Bach.



Vor fi greșeli în cîntecul dumneavoastră, inexactități, dar veți păstra în minte esențialul conturului melodic, ceea ce se numește idee muzicală.

După cum un anume personaj este înzestrat cu un aspect fizic și cu un aspect moral, așa încît să nu poată fi confundat cu o altă persoană, tot astfel și ideea muzicală își are propriul ei caracter ce ne împiedică să o confundăm cu altele.

Desigur, lucrarea nu este cuprinsă în întregime în ideea muzicală, care s-a născut într-o bună zi în mintea compozitorului, poate fără să o fi căutat sau fără să o fi dorit. Se mai pot desprinde din ea încă multe alte elemente. Cu toate acestea, ideea muzicală rămîne substanța însăși a compoziției, cea care ne vorbește. Cîteodată, această substanță îmbracă o formă împlinită: în acest caz este vorba de o temă, ca de pildă, tema gravotei de mai sus. Uneori, un interval, cîteva note, o formulă ritmică sau cîteva acorduri sînt suficiente pentru a exprima ideea muzicală, și atunci, ne aflăm în fața unui motiv muzical. În sfîrșit, „culoarea" instrumentului se îmbină adesea cu ideea muzicală, așa cum se întîmplă în mod frecvent în muzica contemporană.

Cu toate acestea, important rămîne faptul că ideea muzicală are totdeauna un aspect organic (de pildă, o temă poate fi scurtă și concisă sau lungă și unduioasă) și un caracter mai mult sau mai puțin determinat (visător, energic, tainic etc.).

Adesea, în cursul acestei lucrări, veți vedea apărînd, cu prilejul prezentării unei compoziții, temele sau motivele ei principale. După ce le veți descifra și le veți cînta, veți simți în timpul audiției în ce măsură lucrarea prinde viață și se apropie de dumneavoastră și treptat o veți iubi.

Putem învăța să ascultăm muzica ?

Nu există procedee sau soluții sigure în acest domeniu, dar muzica fiind limbajul sentimentelor, cu cît va fi mai bogată viața noastră interioară, cu atît muzica ne va spune mai mult. Deci:

— să ascultăm muzică bună, care ne îmbogățește, s-o practicăm, chiar și imperfect;

Scanned with OKEN Scanner

— să ne oprim pentru început numai la cîteva opere şi să le ascultăm de mai multe ori;

— să ne pregătim pentru audiţie sau concert cu o „baie de linişte", cu o stare de încredere, receptivitate şi respect.

Deoarece muzica este şi un produs al gîndirii, pe măsură ce cultura dvs. va fi mai bogată, pe atît veţi trăi mai intens lucrarea. Învăţaţi deci să cunoaşteţi:

— caracterul vocilor, al instrumentelor, al orchestrei,

— esenţialul formelor muzicale,

— cîteva elemente biografice ale compozitorilor.

Vă aşteaptă o frumoasă descoperire, şi această carte va încerca să vă ajute.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Naşterea ideii muzicale este un fapt tainic: ea poate să se ivească oriunde, oricînd, fără să aibă vreo legătură directă cu activitatea din acel moment. Este ceea ce se numeşte inspiraţie.

— Lui Beethoven îi plăcea să se plimbe îndelung şi singur la ţară. Cînd îi venea o idee, o nota pe unul dintre carneţelele ce îi îngreunau buzunarele redingotei.

— Într-o zi, Gabriel Fauré, întrebat fiind sub care cer minunat a creat începutul *Nocturnei a 6-a pentru pian*, a răspuns: „În tunelul Simplon!" Întîmplarea a făcut ca acest gînd să se nască în tren [1].

— Richard Strauss, vorbind despre rolul subconştientului în activitatea creatoare, scria: „Cînd compun seara şi mă poticnesc la un pasaj, fiindu-mi imposibil după un timp să continui munca de creaţie, închid pianul peste caietul de schiţe, mă duc la culcare, iar dimineaţa, cînd mă trezesc, rezolvarea vine de la sine". [2]

Dacă inspiraţia este un dar, creaţia cere o muncă tenace, chiar îndîrjită; geniul nu este decît o lungă răbdare, spunea Goethe.

Joseph Haydn era foarte exact în obiceiurile sale. Dimineaţa, abia îmbrăcat, se aşeza în faţa claviaturii improvizînd pînă ce întîlnea o idee. O scria şi o dezvolta imediat. El scria dimineaţa o ciornă pe care o „cizela" după-amiază.

El însuşi spunea despre activitatea sa: „De îndată ce prindeam o idee, toate eforturile mele constau în a o conforma regulilor artei şi a o sprijini pe ele" [3].

---

[1] Cl. Rostand, *G. Fauré*, p. 112

[2] R. Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, p. 118

[3] P. Barbaud, *Haydn*. Coll. Solfèges, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

Şi iată cum compunea Arthur Honegger: „Caut întîi conturul, aspectul general al lucrării. Să spunem, de pildă, că văd profilîndu-se un fel de palat într-o ceaţă opacă. Gîndirea risipeşte treptat această ceaţă şi-mi îngăduie să văd puţin mai clar. Uneori, o rază de soare vine să lumineze o aripă a palatului în construcţie; atunci, acest fragment devine modelul meu. Cînd fenomenul se generalizează, pornesc în căutarea materialelor de construcţie. Îmi cercetez carnetele cu însemnări. Dacă îmi vine în minte un motiv, un ritm, o frază întreagă, le notez, continuă Honegger. Cunoaşteţi carnetele cu însemnări ale lui Beethoven?

Fără să îndrăznesc a face vreo comparaţie, trebuie să mărturisesc că procedez în acelaşi fel, şi acest procedeu îl recomand şi elevilor mei. Aşadar, îmi cercetez caietele de schiţe, în speranţa de a găsi un desen melodic, o formulă ritmică sau o înlănţuire de acorduri care mi-ar putea fi de folos. Uneori cred că am găsit ceea ce căutam, şi încep să lucrez. Adesea, pornesc pe o cale greşită. Atunci, ca un strîngător de zdrenţe, îmi prind coşul de spate şi pornesc în căutarea unor elemente mai potrivite.

Din nou, încerc. Las să se coacă o linie melodică, cercetez diferitele căi ce mi le deschide. Cîte decepţii ! Trebuie să ai curajul de a reîncepe de trei, patru, cinci ori. Răspunzînd unei anchete, aceasta este definiţia pe care am dat-o talentului: «Curajul de a reîncepe»“[1].

[1] A. Honegger, *Sînt compozitor*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA ÎNTÎI: INSTRUMENTELE

1. Vocea omenească

Muzica a început prin cîntec, iar cîntecul este cea mai bună iniţiere posibilă în muzică.

Ernest Ansermet
(Entretiens sur la musique, p. 182)

Primul, cel mai frumos, cel mai complet dintre instrumente, îl deţineţi toţi: este vocea dumneavoastră.

Robert Schumann, un mare compozitor din secolul al XIX-lea, spune în *Sfaturi pentru tinerii muzicieni:*

„Dacă aveţi o voce bună, nu şovăiţi o clipă să o cultivaţi, considerînd-o ca cel mai frumos dar pe care vi l-a acordat natura".

De ce Schumann, care este un instrumentist — un foarte bun pianist — atribuie atîta importanţă vocii, cîntecului? Deoarece, ca muzician complet, el ştie că oglinda sufletului este cîntecul; el izvorăşte din straturile cele mai profunde ale fiinţei omeneşti.

Observaţi cîntul unui copilaş ce păstrează încă spontaneitatea în exprimarea sentimentelor lui. Într-adevăr, sufletul său se destăinuie: apar cele mai tainice frămîntări. Expresiile „a cînta din tot sufletul" sau „din vîrful buzelor" îşi recapătă întregul lor sens: un cîntăreţ dezvăluie o natură fericită, pe cînd altul, o totală goliciune sufletească.

Iată de ce muzica demnă de numele ce-l poartă este formativă: ea este o hrană a sufletului. A avea o voce bună este deci un privilegiu, iar educaţia muzicală trebuie să-i dea mai multă siguranţă şi mai multă plenitudine în strălucirea ei.

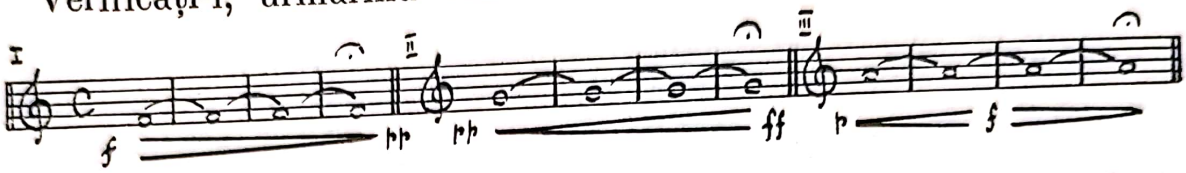
Scanned with OKEN Scanner

EMISIA GLASULUI

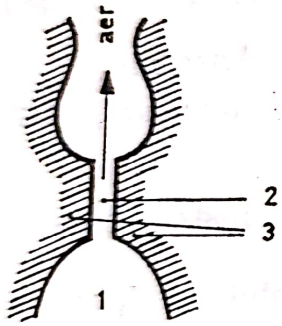
Emisia glasului este un fenomen complex, bazat pe activitatea a trei elemente principale: respirația, generatorul de sunet, cavitățile de rezonanță.

RESPIRAȚIA. Plămînii sînt organul principal al respirației. Nu numai că furnizează aerul necesar producerii sunetului, dar și asigură distribuirea lui constantă sau variabilă, după necesități.

Verificați-l, urmărind consumul de aer în exercițiile următoare:



Controlați, de asemenea, cît timp puteți menține un sunet fără să vă crispați. Eventual, notați diferențele de la individ la individ, cercetînd cauzele. Dacă aveți aparatul necesar, calculați-vă capacitatea toracică.



GENERATORUL DE SUNET este laringele, un ansamblu de mușchi și cartilaje, pe care îl puteți ușor localiza, căci iese în evidență (mărul lui Adam). În laringe se produce o bruscă gîtuire a canalului, numită glotă (2), care obligă aerul ce vine de la trahee (1) să treacă printr-o deschizătură îngustă. Marginile acestei deschizături sînt coardele vocale (3), un fel de fibre musculare. Ele sînt cele care produc sunetul.

CAVITĂȚILE DE REZONANȚĂ. Sunetul emis de coardele vocale nu este încă cel pe care îl auzim.

Este rolul cavităților capului (partea posterioară a gurii, gura, fosele nazale, sinusul) de a-l forma și de a-i da o culoare, un *timbru*.

Faptul că fiecare individ are cavități de o conformație specială, explică diferențele de timbru constatate de la o voce la alta, sau influența guturaiului asupra culorii vocii. În sfîrșit, poziția buzelor, a dinților, a palatului și a limbii determină și ele calitatea sunetului.

Exerciții: 1. Cîntați diferitele vocale: a, e, i, o, u, an, in, on, un; stabiliți care sînt cele nazale; pentru a vă ajuta, încercați să simțiți în ce moment vibrează osul nazal.

2. Încercați să obțineți diferite culori ale vocii, modificînd poziția buzelor, a limbii și a palatului, căscînd ușor.

Scanned with OKEN Scanner

3. Cîntați cîțiva diftongi în franceză și în germană. Observați modul diferit de emisie a vocalelor: loin... mein... Freude...; în limba franceză, primul este scurt, al doilea, lung; în limba germană, primul lung, al doilea, scurt.

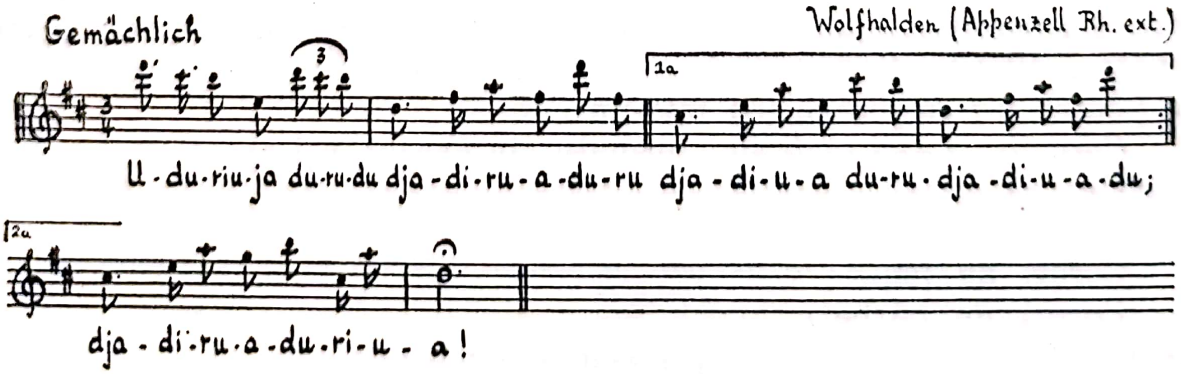
POZAREA VOCII. Coordonarea activității tuturor acestor organe respiratorii, generatoare de sunet, cavități de rezonanță, nu se face fără oarecare dificultăți. Ați dobîndit-o în copilărie, exersînd de mii de ori, pînă la automatism, ca și mersul, ca și înotul. Dar la cîntăreții profesioniști, această coordonare trebuie completată cu un control conștient și permanent. Dobîndirea acestor „bune obiceiuri" constituie *pozarea vocii.*

SCHIMBAREA VOCII. La pubertate, laringele suferă o transformare importantă: deschiderea glotei se lărgește, iar coardele vocale se lungesc; cartilajul tiroidian (mărul lui Adam) devine mai dur la băieți, iar vocea coboară cu o octavă. Dacă prin mutilare acest fenomen este stăvilit, vocea rămîne înaltă: castrații cîntau partitura de soprană.

VOCE DE PIEPT, VOCE DE CAP. Cînd interpretul cîntă normal, el folosește așa-numita „voce de piept", denumire de altfel inexactă, deoarece pieptul, el singur, nu poate produce nici un sunet. Abia după aceea, ridicîndu-se pe scara sonoră, trece la „vocea de cap".

VOCE DE FALSET ȘI DE IODEL. Vocea de falset este obținută printr-un artificiu al executantului care cîntă la octava acută a registrului său, de pildă, glasul folosit de păstorii din Alpi pentru iodel.

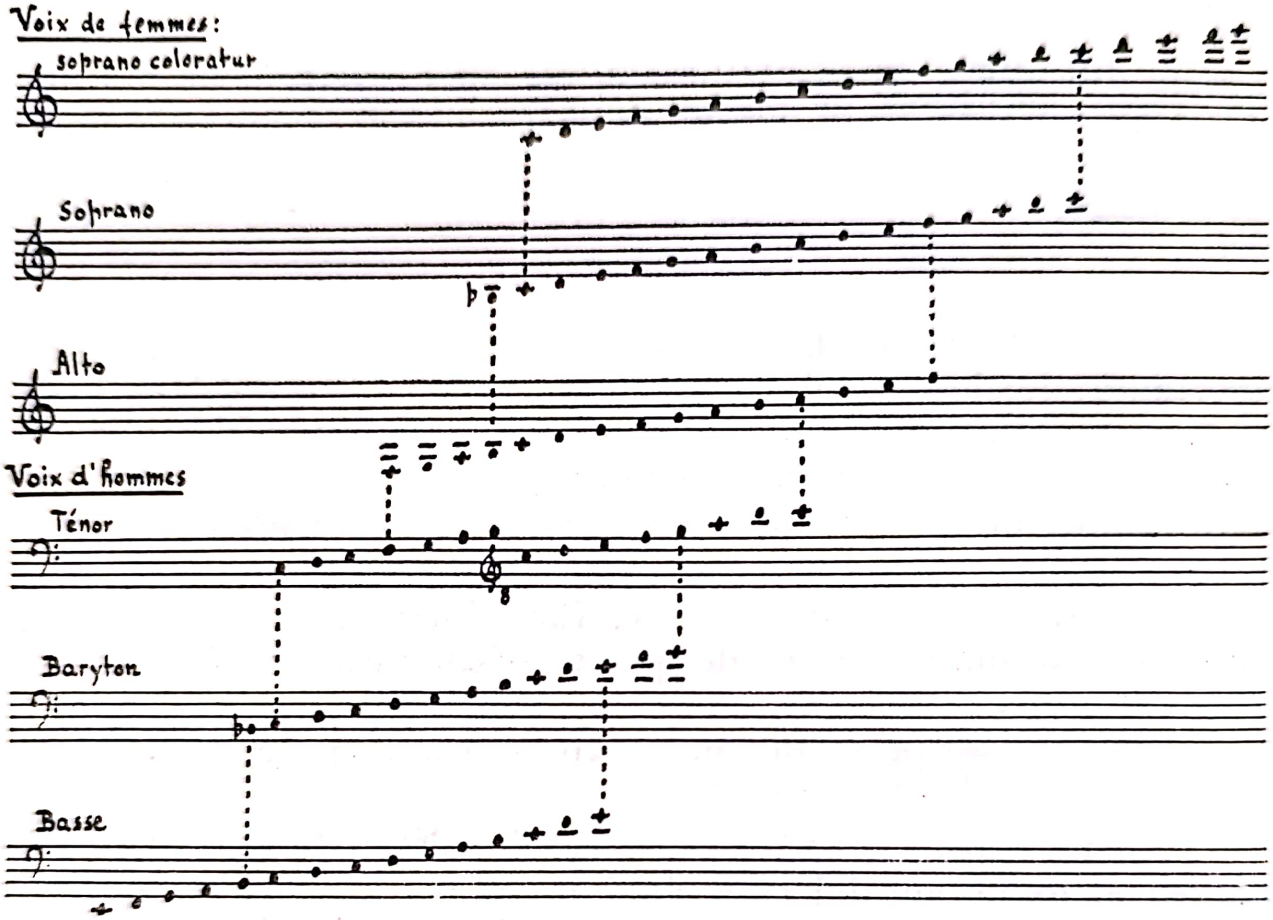
Iată un exemplu de iodel cîntat în Appenzell. Remarcați amploarea acestei melodii: sunetele acute aparțin registrului de soprană, și totuși sînt cîntate de un bărbat. Așa se explică poate caracterul lui deopotrivă neobișnuit și atrăgător:



Scanned with OKEN Scanner

CLASIFICAREA VOCILOR

Natura creează voci foarte diferite, datorită timbrului şi registrului. Tabelul de mai jos vă arată posibilităţile de clasificare şi întinderea lor aproximativă.



FORMAŢII CORALE

Dacă reuşiţi să cîntaţi individual, veţi putea cînta şi în cor; acest lucru se practică din timpuri străvechi: în triburile cele mai primitive, oamenilor le-a plăcut să se întrunească pentru a-şi cînta melopeele...

După toate aparenţele, la început s-a cîntat pe o singură voce, apoi, s-a descoperit posibilitatea de a se adăuga o a doua voce, a treia, a patra, diferite de prima, fie pentru a susţine melodia (prin acorduri), fie pentru a-i răspunde (ca într-un canon).

Corurile pe voci egale sînt formate din executanţi aparţinînd aceleiaşi categorii de voce:

Coruri de copii;
Coruri de femei;
Coruri de bărbaţi;

ele pot fi scrise pentru 2, 3, 4 sau mai multe voci.

Scanned with OKEN Scanner

Corurile mixte. Formula obișnuită și cea mai echilibrată este pentru patru voci.

Femei (sau copii)	Soprano
	Alto
Bărbați	Tenor
	Bas

Astfel scria, de exemplu, în mod obișnuit, Bach.

Cu toate acestea, numărul vocilor poate fi mărit pînă la 6, 7 și chiar 8, sau se poate scrie pentru cor dublu. Dar desenele melodice ale diferitelor voci apar adesea mai bine într-o țesătură restrînsă la 4 voci.

DEPRINDEREA DE A CÎNTA

„Să nu refuzați niciodată să cîntați în cor, mai ales vocile intermediare. Această deprindere vă va ajuta să deveniți buni muzicieni", spunea tot Robert Schumann celor tineri.

A cînta cu vocea — sau a cînta la un instrument — rămîne, în pofida valurilor de muzică ce invadează astăzi civilizația noastră, cel mai sigur mijloc de a pătrunde o artă atît de misterioasă. Cele mai bune condiții de audiere ale unei capodopere nu vor înlocui niciodată experiența trăită de un interpret, oricît de modest ar fi rolul său. Iată ce scrie un muzician francez: „Din interesul pentru cor al unui popor, izvorăște adevăratul climat muzical al unei națiuni" [1].

Dar nu toate vocile pot fi *voci de soliști.* În acest caz, cîntăreții au fost înzestrați cu generozitate de natură, și, mai mult, ani de muncă au contribuit ca acest dar să rodească.

Cele cinci exemple care urmează vă vor arăta caracterul principalelor voci solistice și cîteva din particularitățile lor.

Voci de femei

SOPRANO. Vocea de soprană este cea mai înaltă dintre vocile de femei; este cea mai strălucitoare, cea mai luminoasă și cîteodată, cea mai duioasă.

În aria „Păstorul fidel" din *Messias*, celebrul oratoriu de Händel (1742), ea nu depășește în sus nota sol, ci rămîne în registrul mediu, ceea ce subliniază caracterul calm și încrezător al acestei pastorale:

---

[1] A. Hoérée, *La Musique des origines à nos jours*, p. 12

Scanned with OKEN Scanner

Corurile mixte. Formula obişnuită şi cea mai echilibrată este pentru patru voci.

Femei (sau copii)	Soprano
	Alto
Bărbaţi	Tenor
	Bas

Astfel scria, de exemplu, în mod obişnuit, Bach.

Cu toate acestea, numărul vocilor poate fi mărit pînă la 6, 7 şi chiar 8, sau se poate scrie pentru cor dublu. Dar desenele melodice ale diferitelor voci apar adesea mai bine într-o ţesătură restrînsă la 4 voci.

DEPRINDEREA DE A CÎNTA

„Să nu refuzaţi niciodată să cîntaţi în cor, mai ales vocile intermediare. Această deprindere vă va ajuta să deveniţi buni muzicieni", spunea tot Robert Schumann celor tineri.

A cînta cu vocea — sau a cînta la un instrument — rămîne, în pofida valurilor de muzică ce invadează astăzi civilizaţia noastră, cel mai sigur mijloc de a pătrunde o artă atît de misterioasă. Cele mai bune condiţii de audiere ale unei capodopere nu vor înlocui niciodată experienţa trăită de un interpret, oricît de modest ar fi rolul său. Iată ce scrie un muzician francez: „Din interesul pentru cor al unui popor, izvorăşte adevăratul climat muzical al unei naţiuni" [1].

Dar nu toate vocile pot fi *voci de solişti.* În acest caz, cîntăreţii au fost înzestraţi cu generozitate de natură, şi, mai mult, ani de muncă au contribuit ca acest dar să rodească.

Cele cinci exemple care urmează vă vor arăta caracterul principalelor voci solistice şi cîteva din particularităţile lor.

Voci de femei

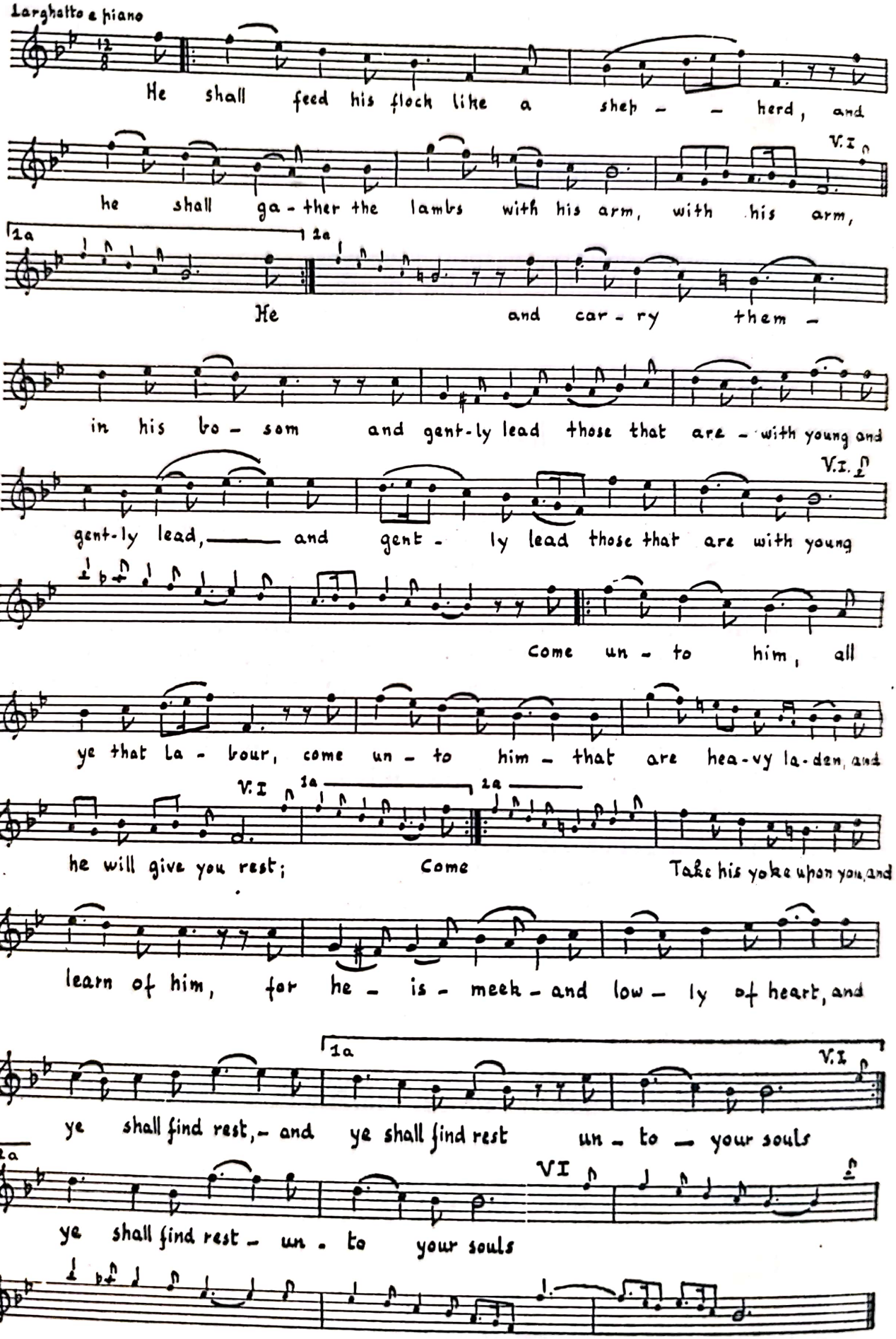
Soprano. Vocea de soprană este cea mai înaltă dintre vocile de femei; este cea mai strălucitoare, cea mai luminoasă şi cîteodată, cea mai duioasă.

În aria „Păstorul fidel" din *Messias*, celebrul oratoriu de Händel (1742), ea nu depăşeşte în sus nota sol, ci rămîne în registrul mediu, ceea ce subliniază caracterul calm şi încrezător al acestei pastorale:

---

[1] A. Hoérée, *La Musique des origines à nos jours*, p. 12

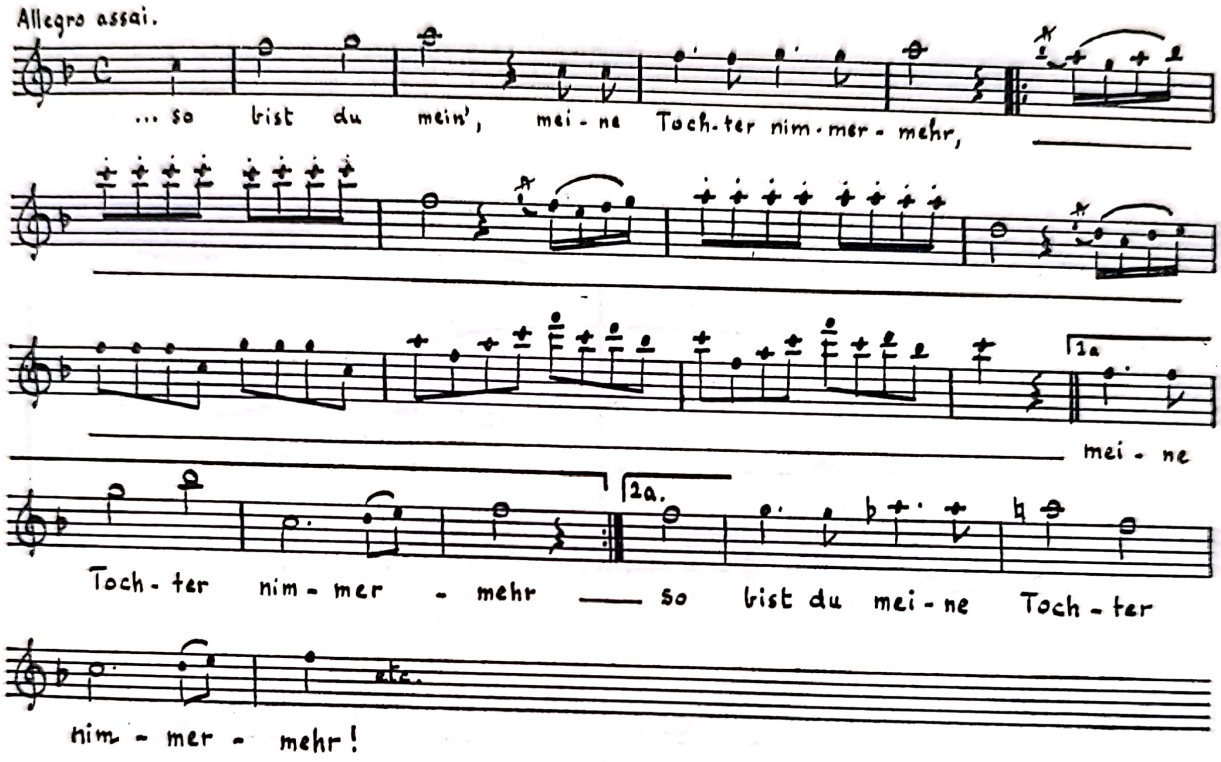
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

SOPRANA DE COLORATURĂ. Este o soprană cu voce înaltă, foarte suplă şi agilă.

Aria care urmează este din *Flautul fermecat*, ultima operă a lui Mozart, scrisă în 1791. Regina-Nopţii, cuprinsă de resentimente împotriva lui Sarastro, preotul care se opune proiectelor ei, înmînează fiicei sale, Pamina, un pumnal, cerîndu-i să-l omoare pe Sarastro (actul II, nr. 14):



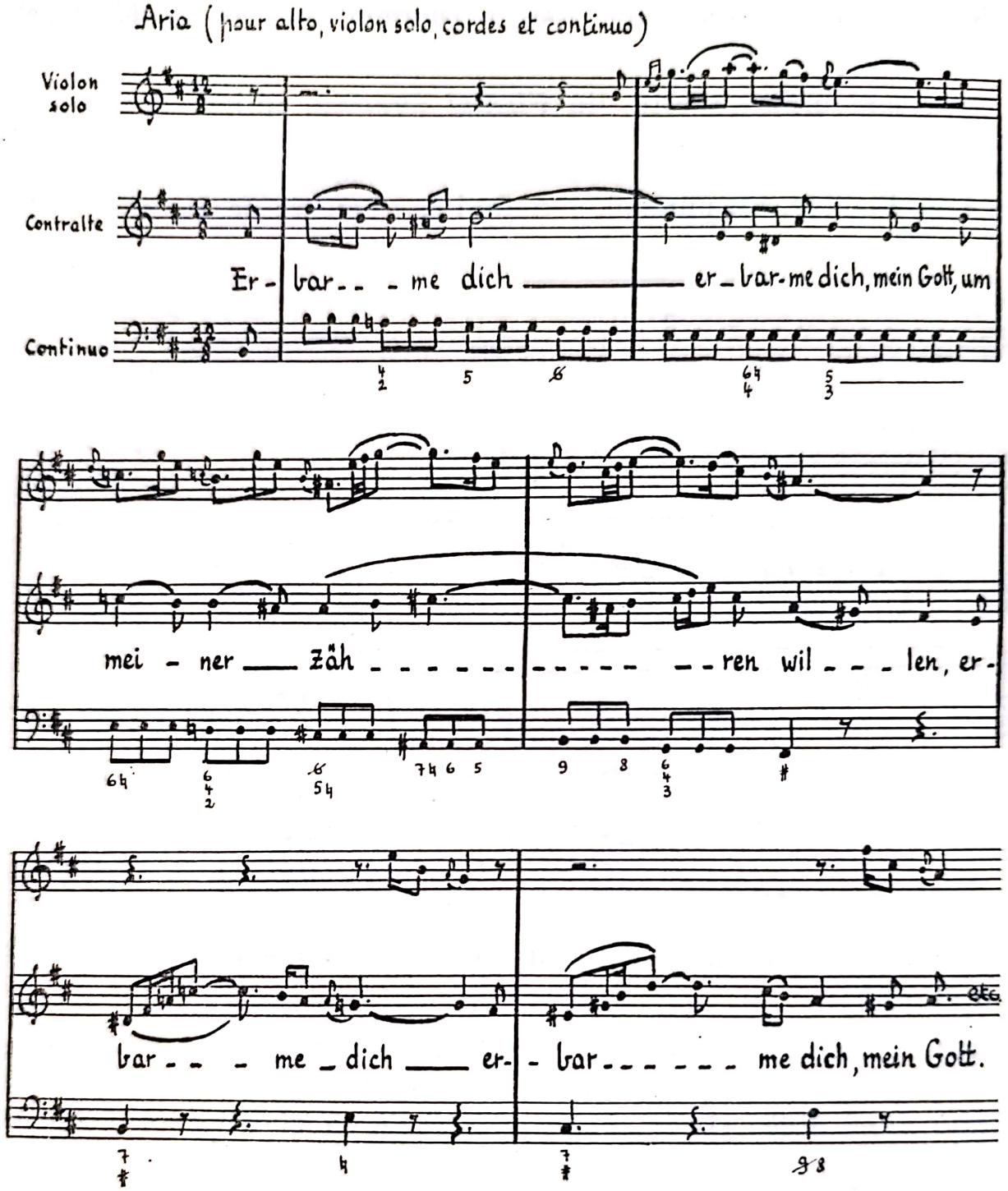
ALTO. Este cea mai gravă dintre vocile de femei, cea mai profundă, cea mai caldă.

Este vocea pe care Bach o solicită cel mai mult pentru a exprima o durere profundă, o interiorizare. Exemplul de mai jos este luat din *Patimile după Matei* (1729). Petru se leapădă de Domnul, iar recitativul evanghelistului, un tenor, se termină cu aceste cuvinte „... şi ieşind, a plîns amar...“ (Matei, 26, 75).

Prăbuşirea apostolului îi oferă compozitorului prilejul de a scrie un cîntec de implorare, de o asemenea intensitate şi măiestrie încît, depăşind cadrul acestei opere muzicale, el exprimă durerea tuturor păcătoşilor care cer iertarea divină.

Remarcaţi ritmul de siciliană, acelaşi ca în exemplul de la pag. 16, ca şi cum Bach ar încerca, printr-o muzică ce sugerează cîntecul de leagăn, să aline un suflet frămîntat.

Scanned with OKEN Scanner



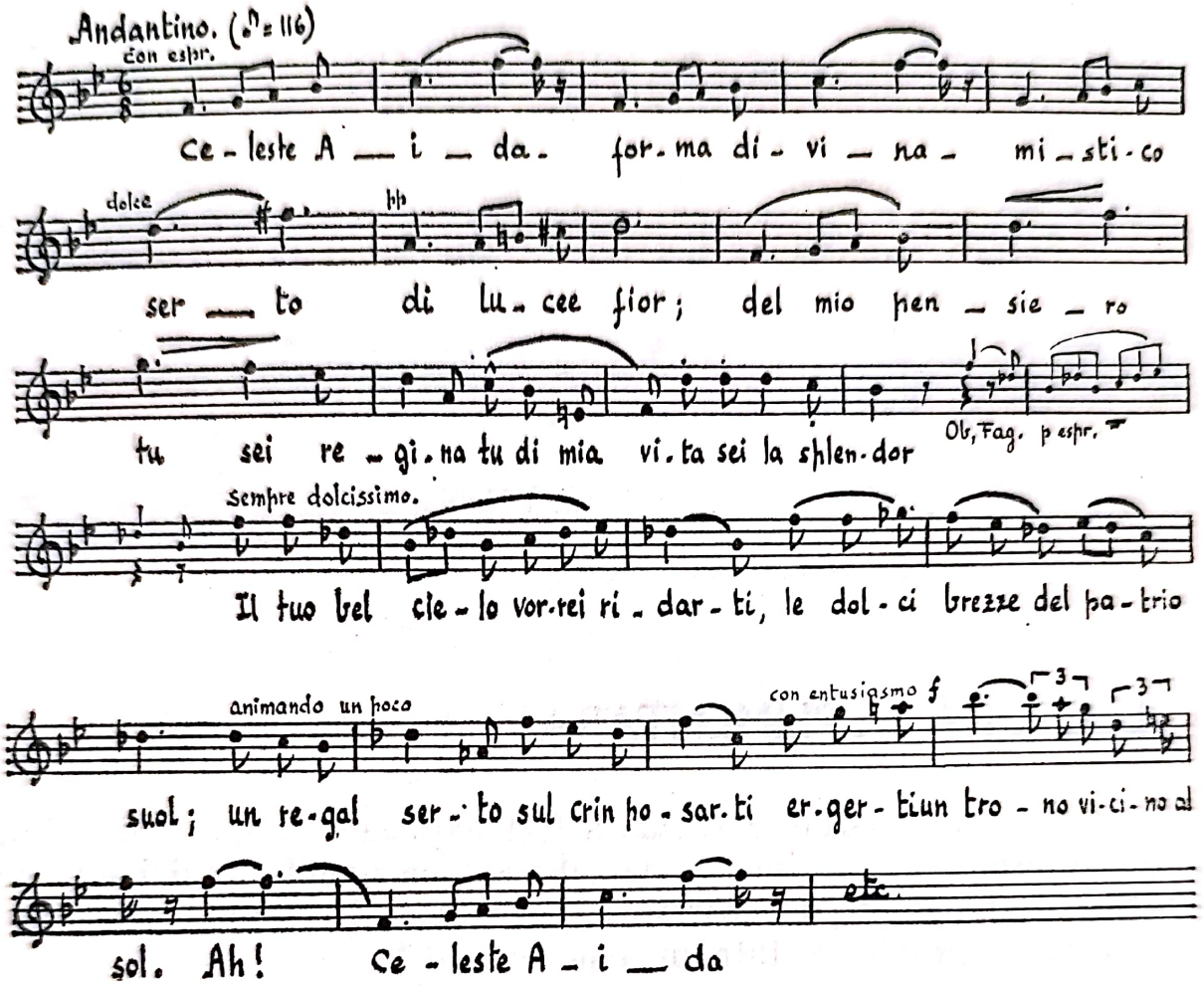
Voci de bărbați

TENOR. Este cea mai înaltă dintre vocile de bărbați, clară, strălucitoare, răsunătoare sau caldă, potrivit timbrului respectiv.

Opera *Aida* de Verdi a fost reprezentată în 1871 la Cairo, cu prilejul festivităților de inaugurare a Canalului de Suez. Subiectul istoric este luat din timpul faraonilor. Radames, strălucit general egiptean,

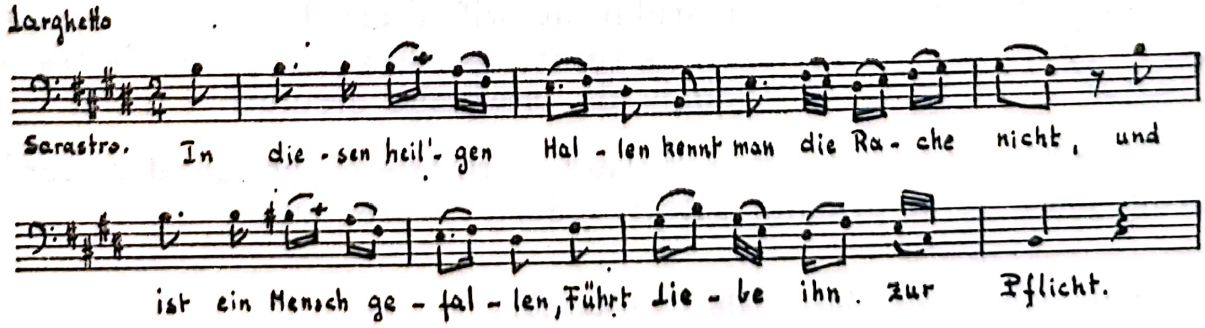
Scanned with OKEN Scanner

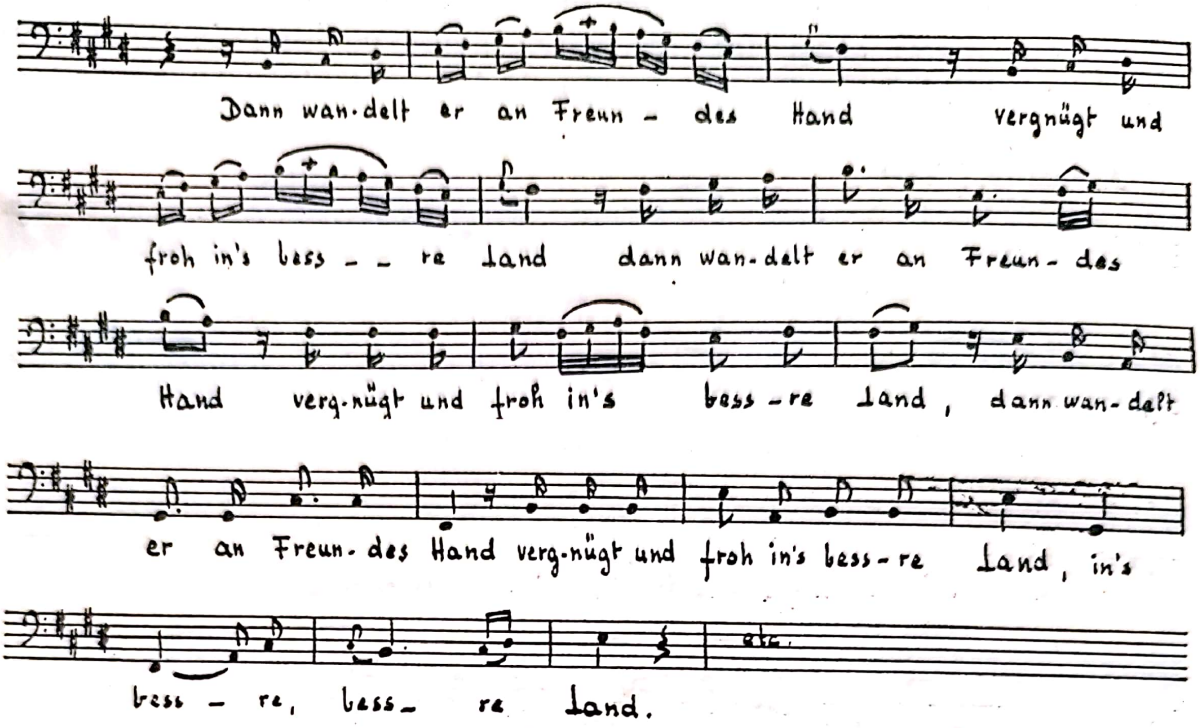
iubește o tînătră fată, Aida, pe care nu o poate lua de soție fiind sclavă. La începutul operei, el își cîntă dragostea sa cu o pasiune vie dar reținută, îndeosebi nostalgică. Iată un exemplu de belcanto italian:



Bas. Cea mai gravă dintre vocile de bărbați; este marcată de noblețe, plenitudine sau, dimpotrivă, de bufonerie, de profunzime. Mozart, desigur, scoate în evidență aceste prime calități în aria marelui preot Sarastro din actul II al operei *Flautul fermecat.*

Preotul o liniștește pe Pamina, care îi cere să o cruțe pe mama ei Regina-Nopții: în templul său nu este loc pentru răzbunare:



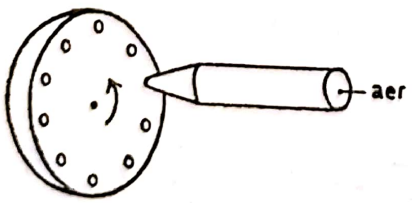


LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Funcționarea coardelor vocale a fost explicată în mai multe feluri. În mod obișnuit se susține că ele vibrează ca anciile unui instrument de suflat. Dar metode de observație de dată mai recentă impun abordarea acestei probleme într-un mod diferit [1].

Producerea sunetului în laringe nu este vibratorie

Și pentru a înțelege cum funcționează coardele vocale, trebuie examinată schema unei sirene industriale. Ce se întîmplă în acest caz?



Trecerea intermitentă a fluxului de aer produce un sunet a cărui frecvență este egală cu produsul obținut prin înmulțirea numărului de orificii ale discului cu numărul lui de turații pe secundă. Intensitatea depinde de presiunea aerului.

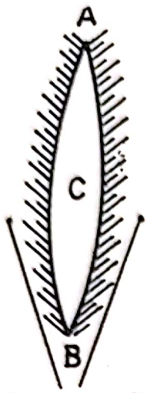
Evident, nu există nici o mișcare de rotație în laringe, dar coardele vocale joacă rolul discului rotativ găurit și iată cum:

---

[1] R. Husson, *Le Chant*, Coll. Que sais-je?

Scanned with OKEN Scanner

Rolul influxului nervos.



coardele vocale
văzute de sus

În timpul producerii sunetului, părțile anterioare și posterioare ale coardelor vocale rămîn în principiu alipite. Dimpotrivă, centrul lor C, se deschide și se închide într-un ritm foarte accelerat, de la 200 la 1600 de ori pe secundă, în funcție de înălțimea vocii, ritm impus de influxul nervos al nervilor motori ai laringelui. Aceste deschideri, oricît de scurte ar fi ele, permit trecerea a tot atîtea jeturi de aer alimentate prin presiunea plămînilor și a traheei. Așadar, dacă glota se deschide de 440 de ori pe secundă (fapt controlabil prin măsurarea electrică a nervului motor), ea lasă să treacă 440 de jeturi de aer și produce un sunet de 440 de cicluri pe secundă.

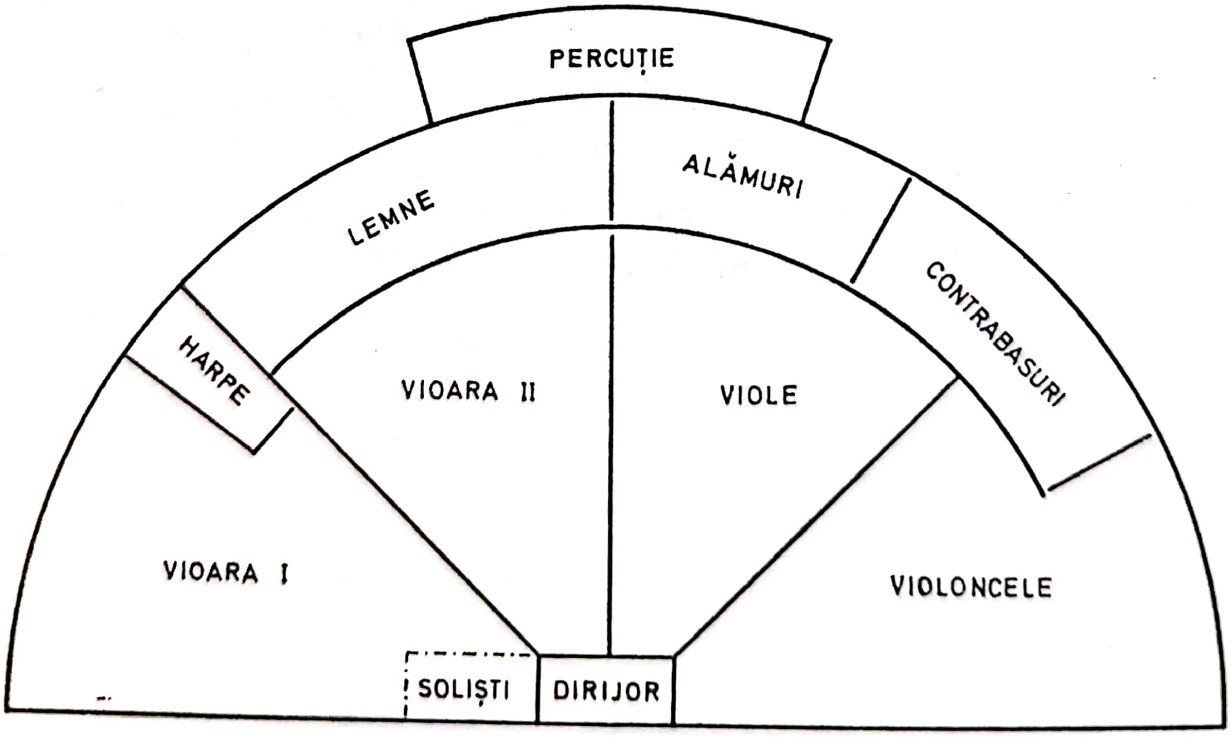
Scanned with OKEN Scanner

2. ORCHESTRA SIMFONICĂ

Sînteți la concert, șezînd în fotoliu, cîteva minute înainte de începerea programului. Observați instrumentiștii care își ocupă locurile.

Cum sînt ei așezați

Dacă aveți norocul să urmăriți orchestra de sus, dintr-un balcon lateral de pildă, veți avea cam următoarea imagine:



Scanned with OKEN Scanner

În această schemă, instrumentele sînt repartizate pe patru grupuri și tot astfel sînt de obicei clasificate:

a) *instrumentele cu coarde* stau la baza orchestrei: viori, viole, violoncele, contrabasuri;

b) *instrumentele de suflat din lemn* suple și agile, compuse din flaute, oboaie, clarinete, fagoturi;

c) *instrumentele de suflat din alamă*, cu o sonoritate mai bogată, mai plină, cuprind trompete, corni, tromboni și tube;

d) *percuția*, care subliniază partea ritmică a muzicii.

Observăm că instrumentele cu coarde sînt numeroase, pe cînd partida suflătorilor nu numără mai mult de 2, 3 sau 4 muzicieni de fiecare registru, care execută aproape solistic propria lor partidă.

Efectivul. Orchestra este acum completă pentru a executa o lucrare de Benjamin Britten. Numărați repede muzicienii în timp ce își acordează instrumentele: veți afla mai mult de 80, dintre care 60 sînt cordari.

Dirijorul se urcă pe podium. Salută. Ridică bagheta și, în sfîrșit, atacă acordurile generoase ale temei inițiale.

Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell (1947)

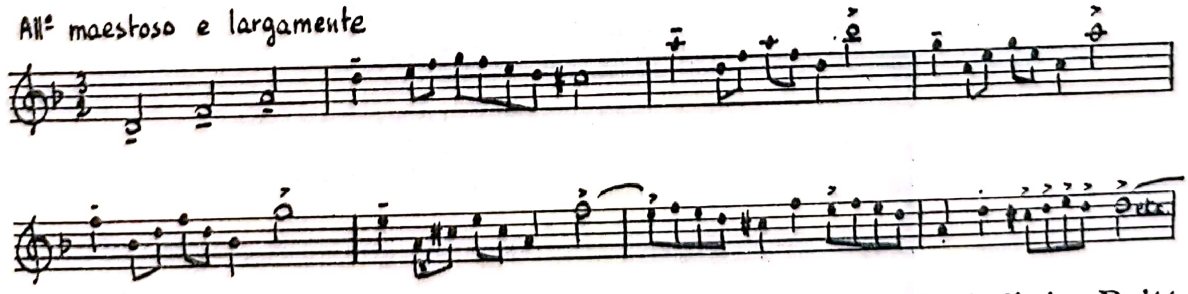
Benjamin Britten

BENJAMIN BRITTEN *este un compozitor englez contemporan, născut în 1913. În prezent trăiește la Suffolk (Marea Britanie). În afara lucrării pe care o vom asculta, a scris simfonii, opere, muzică religioasă etc.*

LUCRAREA poartă și subtitlul *Ghidul instrumentelor muzicale pentru un tînăr.* Veți înțelege lesne rațiunea acestui titlu, deoarece Britten vă va da prilejul să ascultați , sub formă de variațiuni:

— orchestra simfonică în totalitatea ei,
— diferitele ei grupuri,
— instrumentele care compun aceste grupuri.

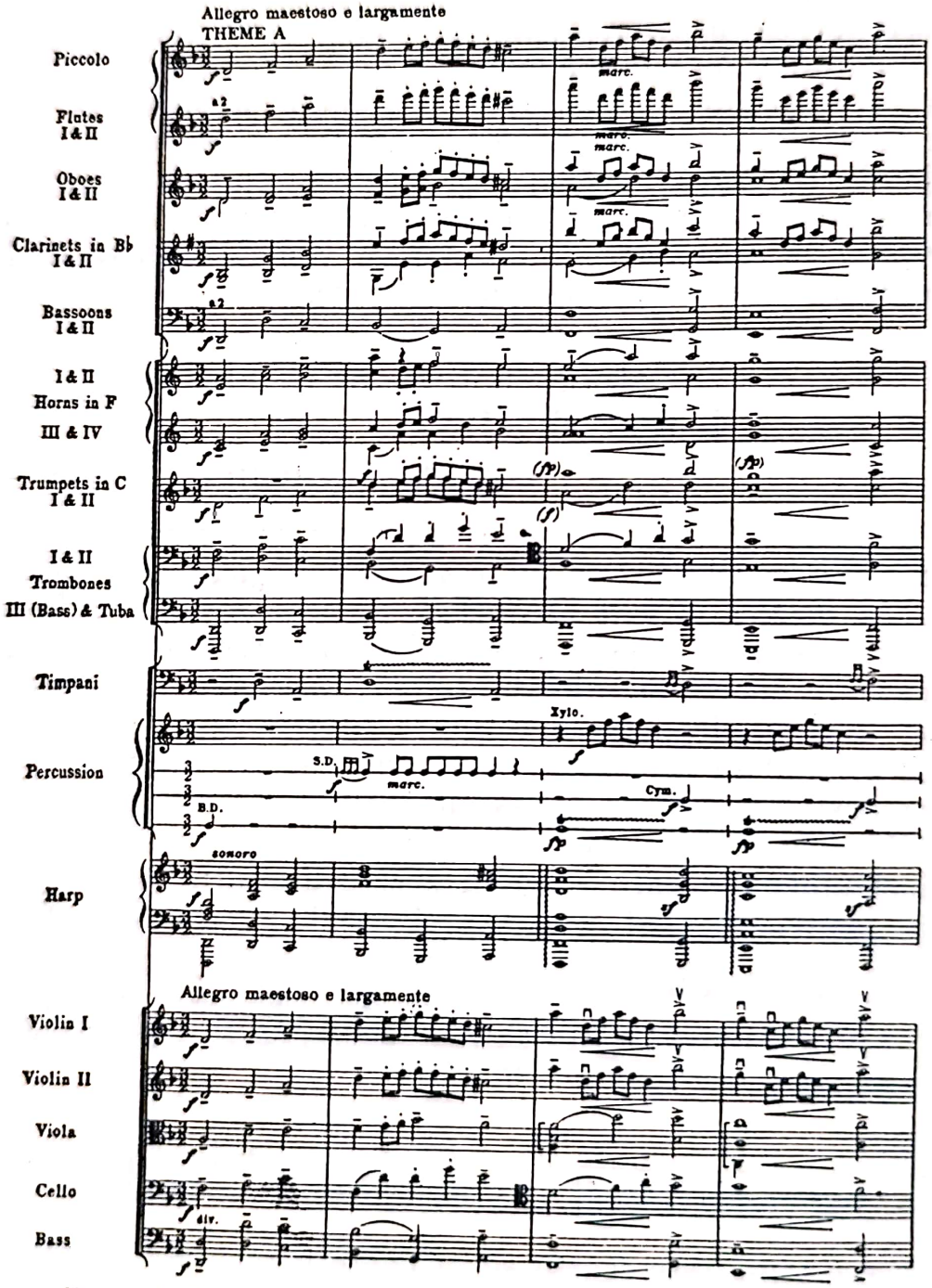
Iată, pentru început, tema de Purcell, generoasă și măreață:



Deoarece tema este scurtă și nu poate fi repetată la infinit, Britten a variat-o, adică a prezentat-o sub forme diferite.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Prezentarea TEMEI* de către întreaga orchestră, apoi de:
— *grupul instrumentelor de suflat din lemn*, clar, pătrunzător,
— *grupul de alămuri*, mai masiv și mai grav,
— *grupul de instrumente cu coarde*, cu o sonoritate învăluitoare,
— *percuția*, care nu exprimă decît schema ritmică a temei și, în sfîrșit, din nou
— *orchestra mare.*
Iată partitura:



(Reprodusă cu autorizația *Edit. Boosey & Hawkes, Londra*)

Scanned with OKEN Scanner

2. *Prezentarea* *INSTRUMENTELOR.*

În această a doua parte, fiecare instrument va apare singur. Din dorința de a le scoate mai bine în evidență, Britten a compus pentru fiecare instrument o variațiune care îi pune în valoare caracterul.

Iată ordinea în care apar:

Instrumentele de suflat din lemn. Flautele, clare și transparente, flautul mic (picola) mai înalt, cu o sonoritate mai tăioasă; oboaiele, tînguitoare și visătoare, clarinetele, suple și vioaie, fagoturile cu o sonoritate plină în registrul grav și foarte nostalgică, în cel înalt (remarcați schimbarea arier-planului orchestral!).

Coardele. Viorile, pe care le auzim la început împreună, apoi separat, viorile prime și viorile secunde; violele care, printr-o singură notă ținută, schimbă atmosfera! Ele sînt mai calde, mai grave decît viorile.

Violoncelele, cu sunetul amplu, colorat, nostalgic; *contrabasurile* care sînt cele mai grave instrumente cu coarde; *harpa*, cu foarte multe posibilități; în trei măsuri, ea execută acorduri ample, un lung glissando și arpegii transparente...

Alămurile. Cei patru *corni* cu o sonoritate dură și viguroasă sau, dimpotrivă, înăbușită și îndepărtată; *cele două trompete*, sprintene și suple (remarcați cum își răspund!); *trombonii*, robuști și sonori, la care se adaugă *tuba*, basul alămurilor. (Observați canonul trombon-tubă.)

Percuția. Componența percuției este foarte variată. La început, *timpanele*, în număr de trei în această lucrare, *toba-mare* și *talgerele*, *tamburina* și *triunghiul*, *toba-mică*, *blocul chinezesc*, *xilofonul*, *castanietele* și *gongul*, *biciul*...

Întreaga familie răsună o clipă, poate pentru ca Britten să controleze cunoștințele dumneavoastră, ca apoi să readucă instrumentele în aceeași ordine de mai sus, în:

3. *Fuga*, pe care deocamdată o puteți compara cu un canon, pentru că diferitele voci intră succesiv. Urmăriți-le pe parcurs. Nu este deloc ușor.

În încheiere, Britten încredințează tema de Purcell alămurilor; această temă izbucnește în valori lungi, deasupra întregii orchestre. Și ca să nu uităm că autorul este un muzician contemporan, ultimul cuvînt îl are percuția!

*

Mai tîrziu...

Cînd veți reasculta această lucrare a doua sau a treia oară, încercați să prindeți fondul orchestral din planul secund. Veți înțelege atunci importanța lui pentru punerea în valoare a solistului.

Scanned with OKEN Scanner

Veți remarca poate și:

— care a fost motivul călăuzitor al lui Britten în variațiuni (un arpegiu cînd major, cînd minor);

— că variațiunea contrabasurilor urcă de la grav spre acut, pe un fel de scară cu trepte neregulate, ca apoi să coboare simetric.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Modul în care este dispusă orchestra variază după ansambluri, dirijori, săli... sau după cerințele lucrării. Orchestra Suisse Romande adoptă formula reprodusă la pag 22.

Cînd intervine un solist, el este plasat în față, la stînga dirijorului. Cîteodată, solistul conduce el însuși orchestra; astfel, se revine la obiceiul practicat de Bach sau de Mozart.

Instrumentele de suflat din lemn, alămurile și instrumentele de percuție sînt mult mai sonore decît coardele. Un flaut-mic poate uneori acoperi o orchestră mare.

Lucrarea lui Britten, analizată în această lecție, necesită următorul efectiv orchestral:

Coarde:	16 viori I, 14 viori II, 12 viole, 10 violoncele, 8 contrabasuri	Total 60 muzicieni
Instrumente de suflat din lemn:	3 flaute (dintre care o picolă), 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi	Total 9 muzicieni
Alămuri:	4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, 1 tubă	Total 10 muzicieni
Percuție:	3 timpane mînuite de un instrumentist, diverse instrumente de percuție mînuite de 3 instrumentiști.	Total 4 muzicieni
		83 muzicieni

Dirijorul... El poartă o mare răspundere: să dea operei viață, sensibilitate, dar să rămînă în același timp fidel intențiilor compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Prin gestica sa, el dă impulsul ritmic ce coordonează activitatea muzicienilor; prin atitudinea sa, el subliniază inflexiunile, solicită instrumentele de suflat, stăvilește înflăcărarea alămurilor; veghează la echilibrul diferitelor grupuri... Într-un cuvînt, atent în primul rînd la muzică, *el recreează opera.*

În secolul al XIX-lea a fost moda marilor pianiști virtuozi, de care se plîngeau unii muzicieni, ca Schumann. Epoca noastră cunoaște moda *dirijorilor virtuozi;* unii par că nu urcă pe podium nici pentru muzică, nici pentru orchestră, ci doar pentru public.

Claude Debussy [1] îl descrie pe unul dintre ei, în următorii termeni: „Fizic, la prima vedere, dă impresia unui cuțit nou. Gesturile sale au o eleganță aproape rectilinie, apoi, dintr-odată, brațele sale fac semne implacabile (...) Este foarte impresionant (...), publicul nu mai știe cum să-și manifeste entuziasmul..."

[1] Debussy, *Domnul Croche antidiletant*

Scanned with OKEN Scanner

3. ORCHESTRA DE CAMERĂ ȘI ALTE FORMAȚII INSTRUMENTALE

La începutul acestui secol reapar ansambluri cu un efectiv mai restrîns, denumite din acest motiv *orchestre de cameră.*

Cum să explicăm această evoluție, cînd înainte era moda marilor orchestre?

S-ar putea găsi mai multe cauze, dintre care principalele ar fi:

— o reacție naturală împotriva enormelor orchestre folosite de Wagner și de Mahler (Simfonia celor 1.000!),

— grelele sarcini financiare ce reprezintă întreținerea unei mari orchestre simfonice,

— întoarcerea la Bach, la muzica secolului al XVIII-lea și la ansambluri restrînse, așa cum le cere această muzică,

— influența jazzului.

Toate acestea explică formarea orchestrelor de cameră. Totuși, termenul rămîne vag; el poate fi aplicat unor formații foarte diferite, în funcție de lucrări, săli sau obiceiurile locului. Vom distinge *două formații principale:*

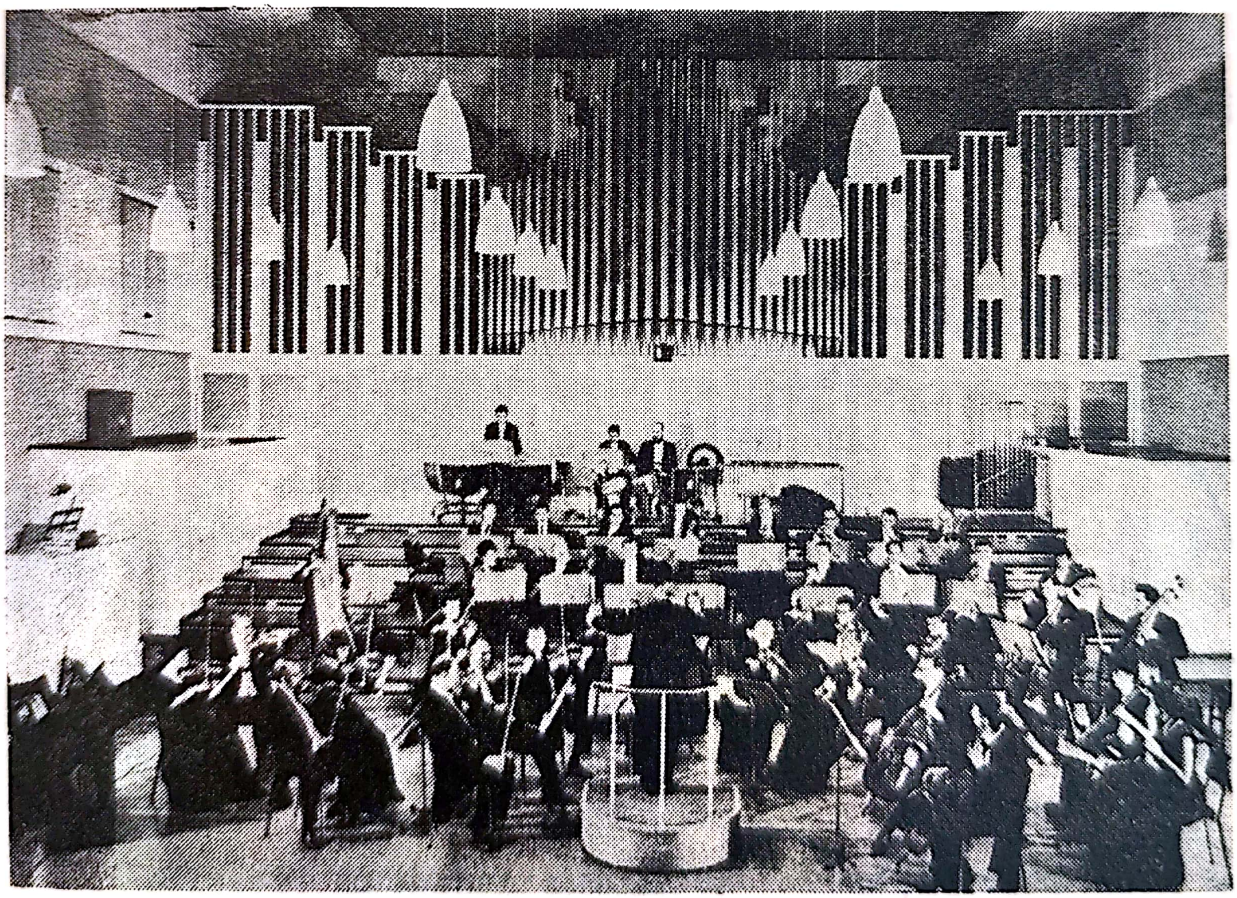
a) *Orchestra de cameră de tipul orchestrei clasice*, alcătuită dintr-un grup predominat de coarde, căruia i se adaugă cîte două din instrumentele de suflat din lemn și cîteva alămuri.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu: Orchestra de cameră din Lausanne, cu un efectiv de aproximativ 30 pînă la 40 muzicieni:

Instrumente cu coarde:	6 viori I, 6 viori II, 4 viole, 4 violoncele, 2 contrabasuri	22 instrumentiști
Instrumente de suflat din lemn:	2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi	8 instrumentiști
Instrumente de suflat din alamă:	2 trompete, 2 corni	4 instrumentiști
Percuție:	2 timpane	1 instrumentist
	Total:	35 instrumentiști

Această orchestră este o revenire la clasica orchestră din secolul al XVIII-lea. Haydn și Mozart n-au cunoscut-o decît pe aceasta.



Orchestra de cameră din Lausanne.

b) *Orchestra de cameră formată din soliști*, al cărei efectiv variază în funcție de cerințele lucrării respective:

Scanned with OKEN Scanner

Exemple:

Pentru o operă de Vivaldi, dublu cvintet de coarde.

Pentru *Concertul Dumbarton Oaks* de Stravinski (1938): 1 flaut, 1 clarinet, 1 fagot, 2 corni, 3 viori, 3 viole, 3 violoncele, 2 contrabasuri, deci 15 instrumentiști.

ALTE FORMAȚII INSTRUMENTALE

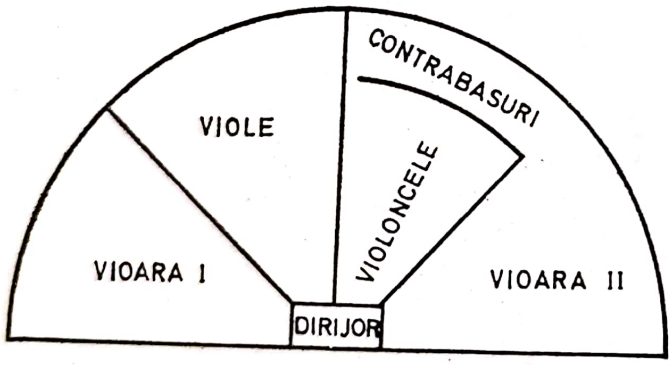
În loc de a reuni cele patru grupuri — coarde, instrumente de suflat din lemn, alămuri, percuție — așa cum am văzut, ele pot fi combinate și diferit. Aceste diferite moduri de a le asocia dau naștere la tot atîtea formații instrumentale. Iată principalele:

Orchestra de coarde care, după cum indică și numele, este compusă din instrumente cu coarde. Poate fi numită și orchestră de cameră.

Fanfarele sînt formate în special din alămuri, iar printre acestea, instrumente pe care le veți găsi arareori într-o orchestră (cornetul și fligornul).

Formația armonică ce grupează instrumentele de suflat din lemn și din alamă.

Ansamblurile de percuție, care nu se mulțumesc numai cu instrumentele de percuție ale orchestrei tradiționale, ci fac apel și la instrumente exotice: hinduse, javaneze, africane etc.



Orchestra de coarde permite exprimarea celor mai intime sentimente și se adresează unui public restrîns. Efectivul ei poate fi variabil.

Exemplu de compoziție pentru orchestră de coarde:

Mica Serenadă KV 525 (1787)
Prima parte Wolfgang Amadeus Mozart

COMPOZITORUL *Mozart este unul dintre marile genii ale muzicii. Născut în 1756 la Salzburg, el primește o aleasă educație muzicală de la tatăl său. Cei ce-l cunoșteau erau uluiți de precocitatea acestui talent:*

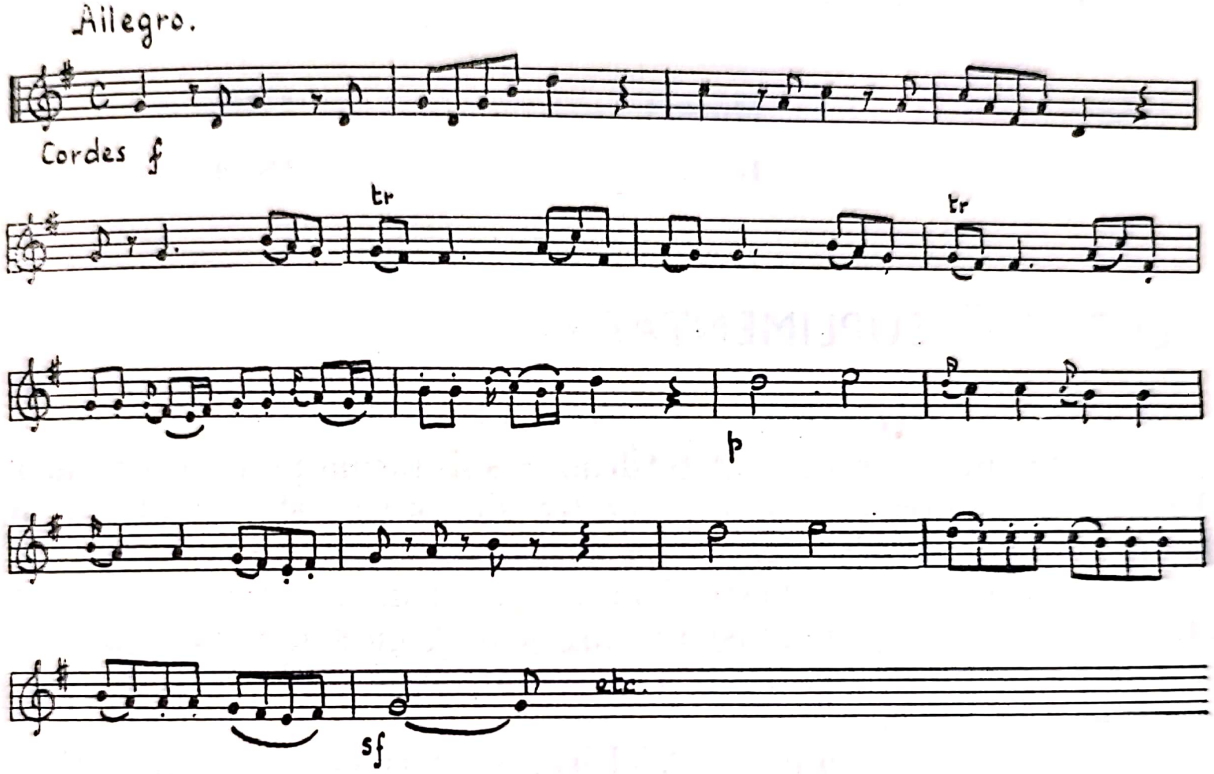
Scanned with OKEN Scanner

la șase ani dă primul său concert și începe să compună: simfonii, sonate, suite, opere, o creație fecundă ce abordează toate genurile cu aceeași gingășie și același surprinzător spirit inventiv. Moare în 1791 la Viena.

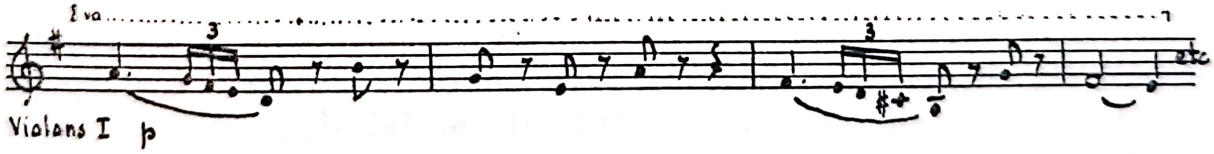
LUCRAREA *Mica Serenadă* cuprinde patru mișcări, ca și o simfonie: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Menuet, 4. Allegro.

Primul allegro este clădit pe două teme.

— Una sună deschis și vesel:



— Cealaltă este puțin mai reținută, mai discretă:



Această mișcare este construită din trei momente esențiale; al treilea, aproape asemănător primului, începe în aceeași manieră. Încercați să-l înțelegeți, dacă nu de la prima audiție, măcar de la a doua.

HAYDN ȘI MOZART, O FRUMOASĂ PRIETENIE

Tînărul Mozart a studiat cu multă atenție operele lui Haydn, iar Haydn nu a întîrziat să recunoască valoarea mezinului său. Într-o zi, în 1785, i-a spus lui Leopold Mozart, tatăl muzicianului minune: „În fața lui Dumnezeu și pe conștiința mea, vă afirm că fiul dumneavoastră este cel mai mare compozitor din cîți cunosc; vădește un gust rafinat și posedă știința completă a secretelor artei".

Scanned with OKEN Scanner

Mozart, trimiţîndu-i lui Haydn primele sale şase cvartete, i-a scris printre altele: „Tu eşti părintele lor".

Uneori, Mozart, tînăr violist, cînta în orchestra prinţului Esterhazy, dirijată de Joseph Haydn. Mai tîrziu, Haydn, în culmea gloriei, răspundea adesea celor care îl complimentau: „Credeţi-mă, nu sînt nimic pe lîngă Mozart!".

Această prietenie fără nori a fost întreruptă doar de moartea lui Mozart (1791), iar la funeraliile lui Haydn (1809) s-a cîntat Recviemul *de Mozart.*

1756 _____ Mozart _____ 1791

1732 _____ Haydn _____ 1809

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Orchestra nu s-a prezentat totdeauna sub forma pe care am văzut-o la Britten. Dimpotrivă, marea orchestră simfonică este rezultatul unei îndelungate evoluţii ale cărei etape principale sînt:

În evul mediu se vorbeşte doar de „instrumente înalte", cu sonoritate mai puternică şi de „instrumente joase", cu sonoritate mai dulce, fără a se preocupa de înălţimea lor, sau fără a se căuta prea mult echilibru în asocierea lor.

Spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, se formează ansambluri din alămuri şi instrumente de suflat din lemn, care contrastează cu grupul instrumentelor cu coarde.

În timpul lui Ludovic al XIV-lea, coardele formează partea esenţială a orchestrei; se vorbeşte de „Formaţia celor 24 de viori ale regelui", cărora Lully le-a adăugat instrumente de suflat din lemn, trompete, timpane.

Orchestra clasică a lui Haydn (1732—1809) sau a lui Mozart (1756—1791) realizează cel mai bun echilibru între grupuri. Am studiat-o sub denumirea de orchestră de cameră.

Beethoven, şi după el Berlioz şi Wagner, în secolul al XIX-lea, întăresc orchestra, extinzînd limitele atît la sunetele acute (flautul-mic), cît şi la cele grave (trombon, tubă).

În secolul al XX-lea, marea orchestră nu mai admite noi instrumente, în afară de saxofoane, undele Martenot şi instrumente de percuţie de origine exotică.

Micile ansambluri sînt formaţii foarte variate ...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

4. INSTRUMENTE CU COARDE

OBSERVAȚII

1. Faceți să vibreze un elastic întins între două pioneze: Cum puteți varia înălțimea sunetului produs? Găsiți două procedee.

2. Observați un pian deschis:
Comparați lungimea și grosimea coardelor.
Căutați cuiele de acordaj și explicați-vă modul lor de funcționare.

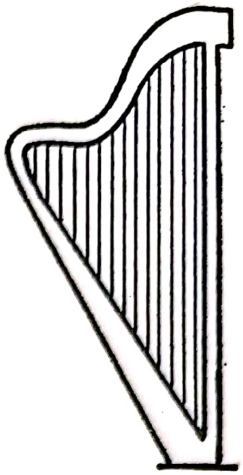
3. Observați o vioară sau un violoncel:
Comparați lungimea și grosimea celor patru coarde.
Ce procedeu se folosește pentru a mări grosimea coardelor?
Dezacordați una dintre coarde, apoi reacordați-o.
Plimbați un deget pe o coardă în timp ce o faceți să vibreze ciupind-o cu cealaltă mînă. Ce observați?

PRINCIPIUL COARDELOR

Înălțimea sunetului emis de o coardă depinde:
— de lungime (gîndiți-vă la forma harpei),
— de tensiune (gîndiți-vă la cuiele ce întind coardele viorii),
— de grosimea coardei (gîndiți-vă la coardele grave ale pianului).

În ce mod pot fi schimbați cei trei factori pentru a obține diferite sunete?

1. *Lungimea*



Pot apare două cazuri:

a) Instrumentul dispune de un mare număr de coarde, toate de lungimi diferite; exemplu: pianul sau harpa.

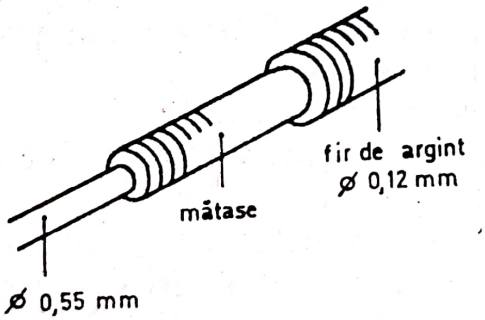
b) Instrumentul nu are decît cîteva coarde, toate de aceeași lungime, ca vioara. În acest caz, instrumentistul scurtează cu degetul partea vibrantă a coardei.

2. *Tensiunea*

Se reglează prin acționarea cuielor. (Observați că toți violoniștii își acordează instrumentul înainte de a cînta.)

3. *Grosimea*

Se mărește fie alegînd materiale diferite — intestin sau metal, de diverse diametre — fie confecționînd coarde filetate, așa cum indică desenul alăturat.



TIPURI DE COARDE

Instrumentele cu coarde formează o categorie foarte importantă. Sînt clasificate după modul în care sînt făcute să cînte:

Coarde frecate: (cu un arcuș)	vioară, violă, violoncel, contrabas	*Remarcă:* Aceste instrumente sînt dotate cu o cutie sau o tablă de rezonanță, deoarece intensitatea sunetului produs de o coardă este destul de slab.

Scanned with OKEN Scanner

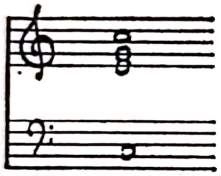
Coarde ciupite: (cu mîna), harpă chitară; cu un mecanism, clavecin, spineta; cu un plectru, banjo, mandolină

Coarde lovite: pian, țambal.

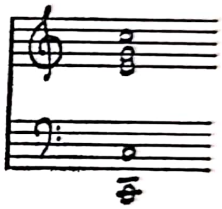
Numai instrumentele cu coarde acționate prin frecare sînt considerate în cadrul unei orchestre grupa instrumentelor cu coarde.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

De ce cuprinde orchestra cinci grupuri de coarde (vioara I, vioara II, violă, violoncel, contrabas), dacă scrierea clasică este la patru voci, ca de pildă corul mixt:



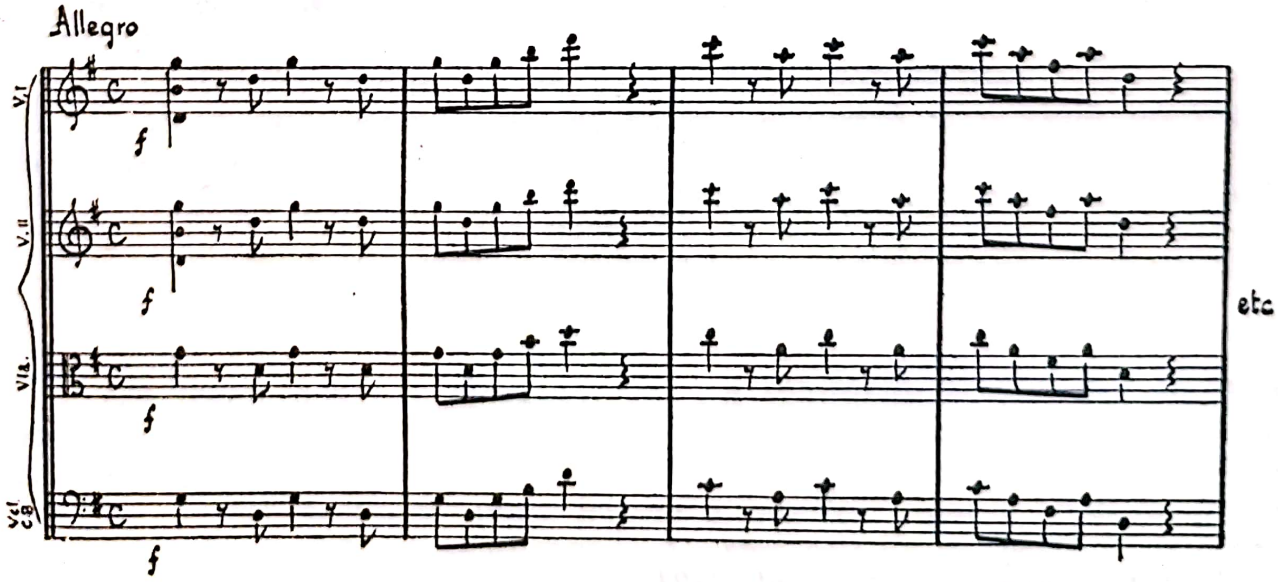
Cîntați la pian acest acord și continuați-l cu acesta:



Observați în ce măsură acordul s-a îmbogățit, a devenit mai amplu, mai plăcut, prin simpla dublare a basului.

Acest procedeu, printre multe altele, este folosit în orchestră. Astfel, la coarde, contrabasurile dublează adesea violoncelele la octava inferioară întărind în felul acesta edificiul sonor.

Iată cum scrie Mozart începutul piesei *Eine kleine Nachtmusik:*



(Contrabasurile citesc aceeaşi linie ca şi violoncelele, dar în realitate sună cu o octavă mai jos.)

*

Serenada este „concertul ce se cîntă cuiva în liniştea nopţii pentru a-l onora sau a-l distra ...[1]".

*

Muzicologul Kőchel (1800—1877) a întocmit o listă completă a compoziţiilor lui Mozart; de atunci, este mai uşor de indicat o operă conform numerotării Kőchel (KV — Kőchel Verzeichnis) într-o creaţie ce depăşeşte 600 de lucrări.

[1] *Dictionnaire de Brossard, 1704*

Scanned with OKEN Scanner

5. VIOARA ŞI VIOLA

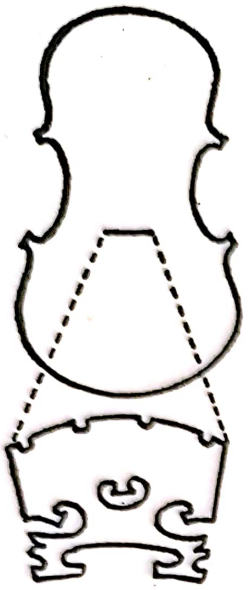
OBSERVAŢII

1. Observaţi o vioară. Examinaţi cu atenţie forma cutiei de rezonanţă; încercaţi să vă explicaţi de ce are această formă.
2. Prin deschizăturile cutiei, orificiile de rezonanţă, aruncaţi o privire în interior. Ce vedeţi? Care poate fi rolul acestei piese?
3. Observaţi diferitele feluri de lemn folosit.
4. Rugaţi un violonist să cînte cu şi fără vibrato, apoi fără arcuş (pizzicato).
5. Cîntăriţi în mînă un arcuş; observaţi cum se ţine.
6. Dacă este posibil, aşezaţi alături o vioară şi o violă pentru a le compara dimensiunile.
7. Vizitaţi atelierul unui lutier (de unde derivă această denumire?)

VIOARA

Are forma cea mai elegantă. Nu s-a schimbat de 250 de ani, atît este de „funcţională", de bine adaptată scopului ei. Este imposibil să i se adauge o piesă suplimentară sau să i se înlăture una care ar părea inutilă. A fost necesară lunga istorie a viorilor, apoi a violelor (a se vedea pag. 44) pentru a se ajunge la o formă atît de perfectă.

Scanned with OKEN Scanner



Lungimea instrumentului este determinată de lungimea braţului violonistului; există viori de dimensiuni reduse, pentru copii.

Partea gîtuită a cutiei şi rotunjimea căluşului permit jocul liber al arcuşului pe toate coardele.

Înălţimea cutiei este suficientă pentru a amplifica sunetul, fără a îngreuna totuşi instrumentul.

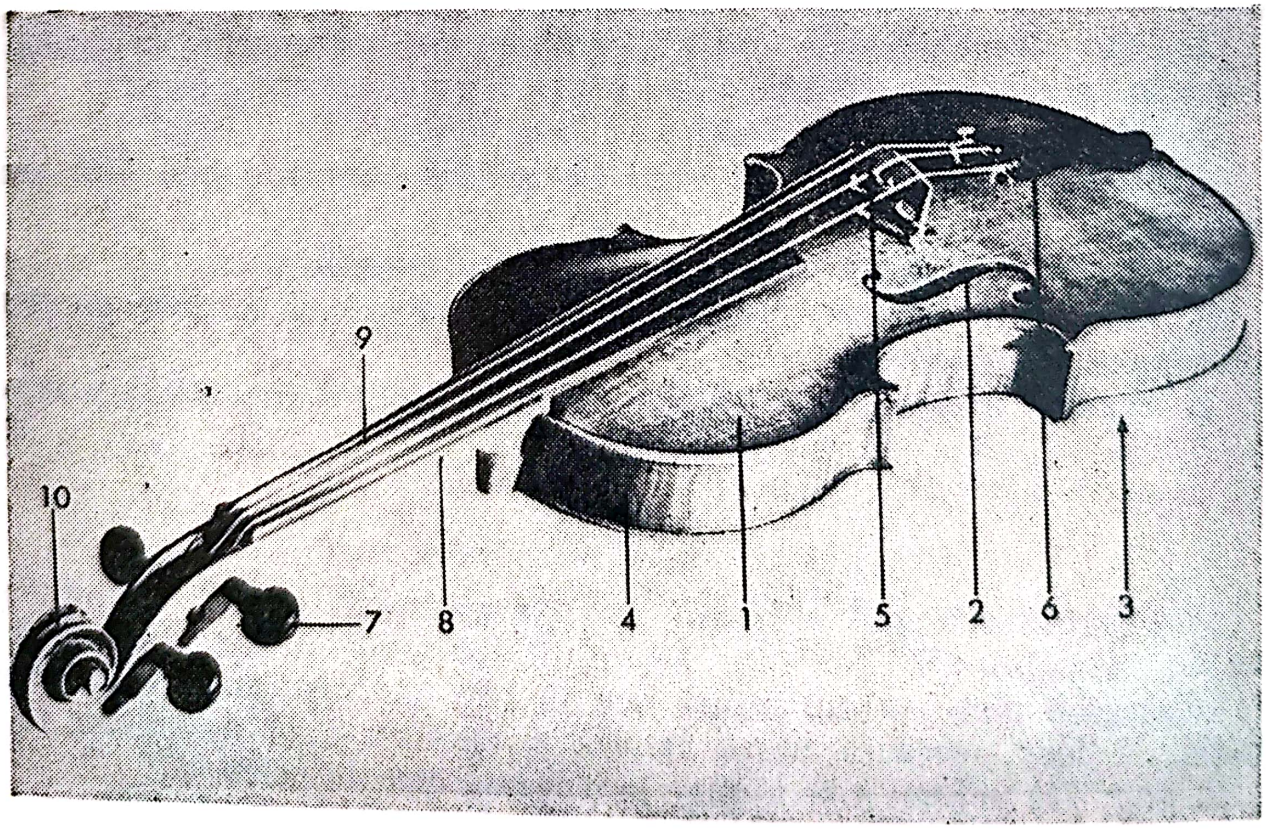
Construcţia ei solicită lutierului o mare îndemînare şi o îndelungată experienţă. Vioara se compune din peste 70 de piese asamblate şi lipite, dintre care principalele sînt:

— faţa (1) cutiei de rezonanţă, din brad, prevăzută cu 2 orificii (2);

— spatele (3), din arţar, eclisele (4), care îmbină faţa şi spatele, din arţar;

— în interiorul cutiei se află o vergea fixată sub faţă şi popul, aşezat sub căluş (5) pentru a transmite vibraţiile în interior şi a susţine faţa;

— coardele, confecţionate din intestin sau din metal, sînt prinse la un capăt de un cordar (6) de abanos, iar la celălalt capăt, de cuie (7). Cuiele sînt aşezate la extremitatea gîtului (8), care susţin limba (9) şi se termină cu un cap (melc, 10).

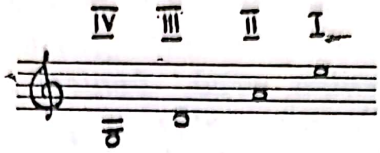


Scanned with OKEN Scanner

Sonoritatea nu depinde numai de precizia de fabricație și de îmbinare a acestor piese, ci și de lacul ce acoperă instrumentul.

Arcușul este format dintr-o baghetă elastică și rezistentă, prevăzută cu un dispozitiv mobil, reglabil cu ajutorul unui șurub, care permite întinderea părului. Părul, îmbibat cu colofoniu, face să vibreze coardele.

Coardele sînt acordate din cvintă în cvintă:



Posibilitățile viorii sînt imense și merită cu prisosință denumirea de „rege al instrumentelor". Aceasta, mai ales, datorită întinderii ei, limitată în registrul grav la nota sol a celei de a patra coarde, dar aproape nelimitată în registrul acut.

Apoi, *prin bogatul evantai al calităților ei expresive:* sunete pline, calde, vibrante, luminoase, alternînd cu altele mai mate, mai seci, mai slabe, mai subțiri, mai sintetice se obțin prin:

— combinarea trăsăturii de arcuș cu mișcarea mîinii stîngi,

— alegerea punctului de contact al arcușului cu coardele (sonoritatea este mai metalică în apropierea călușului),

— marea varietate a trăsăturilor de arcuș, de pildă: *pe coardă*, cînd contactul este prelungit pentru legato, sau săltat, cînd contactul este intermitent;

— folosirea simultană sau separată:

a *vibrato*-ului, obținut prin oscilația degetului pe coardă, care hrănește sunetul, îl face mai intens, mai pătrunzător, mai apropiat de vocea umană,

a *pizzicato*-ului, cînd coarda este ciupită ca aceea a unei chitare,

a *surdinei* care, așezată pe căluș, diminuează sonoritatea,

cîntatului de coarde duble etc.,

În consecință, este ușor de înțeles că rolul coardelor în orchestră este acela de a cînta melodia.

Exemplu de compoziție pentru vioară:

Concertul pentru vioară și orchestră, în mi major (1720)
Partea a II-a și a III-a

J. S. Bach

Compozitorul Bach, *unul dintre cei mai de vază compozitori din toate timpurile, s-a născut în 1685 la Eisenach, în Turingia, dintr-o familie*

Scanned with OKEN Scanner

de muzicieni. Crescut de un frate, după moartea părinților săi, el învață orga, vioara și cîntă în cor.

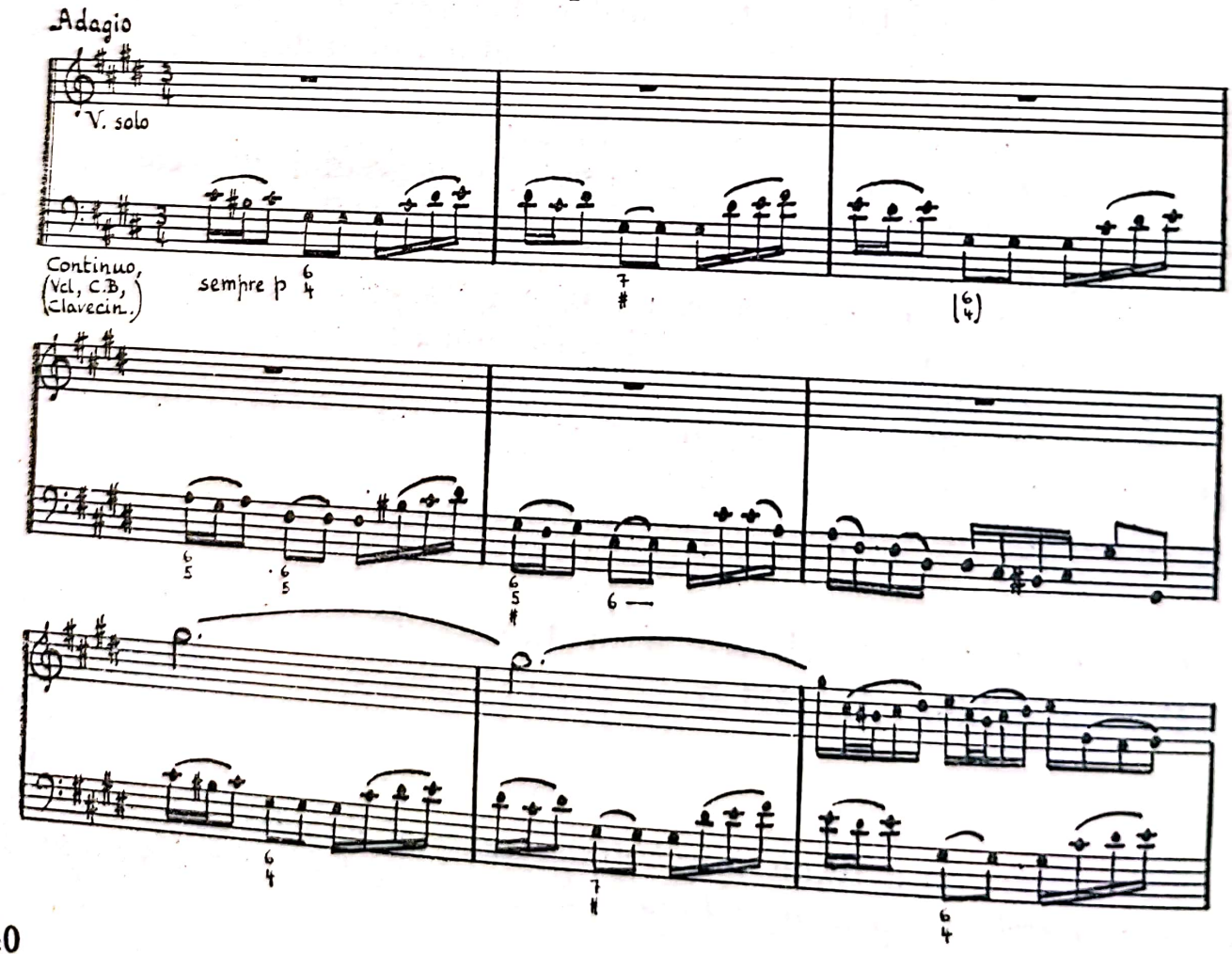
Încă de la 18 ani este organist principal. Va deține apoi mai multe posturi de organist, de dirijor de cor, de violist, înainte de a se stabili la curtea de la Anhalt-Coethen, unde va îndeplini funcția de capelmaistru. În sfîrșit, la Leipzig își va petrece ultimii 27 de ani din viață în calitate de cantor, adică de profesor de muzică la școala bisericii St. Thomas.

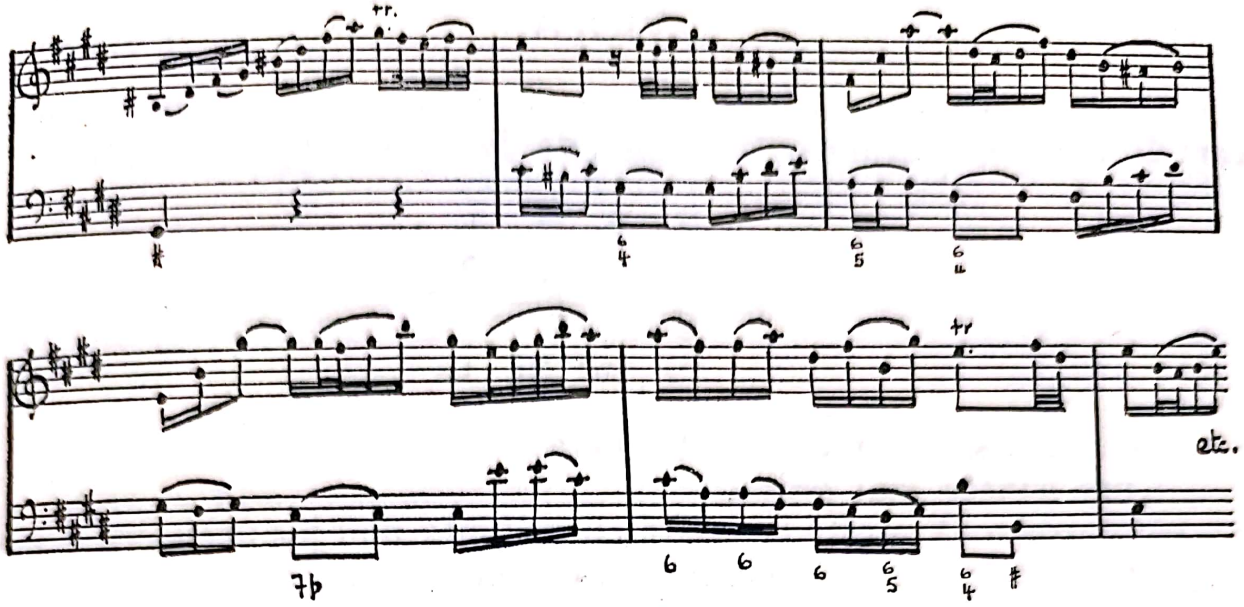
Creația sa imensă este aceea a unui geniu suveran ce poseda o tehnică extraordinară. Piesele pentru orgă, pentru clavecin, vioară, violoncel, concertele de toate genurile nu sînt mai prejos decît lucrările religioase (corale, motete, cantate și oratorii) ale acestui mare compozitor protestant care, de altfel, a scris și mise.

LUCRAREA. Concertul este o compoziție în care solistul răspunde ansamblului orchestrei. În loc să cuprindă patru părți, ca o simfonie, concertul cuprinde în general trei:

Allegro — Adagio — Allegro

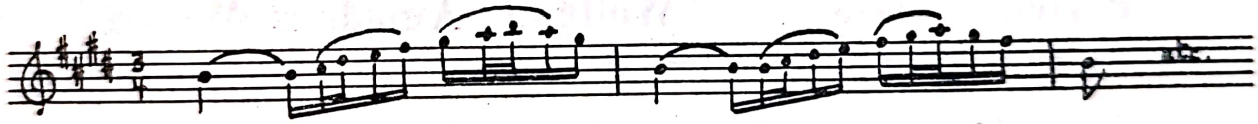
Adagio-ul acestui concert începe cu o introducere orchestrală care conține tema principală, un cîntec frumos, grav și nobil, cu accente puțin dureroase. În timp ce solistul intră cu o melodie mai ornamentată, bașii continuă să repete tema principală.



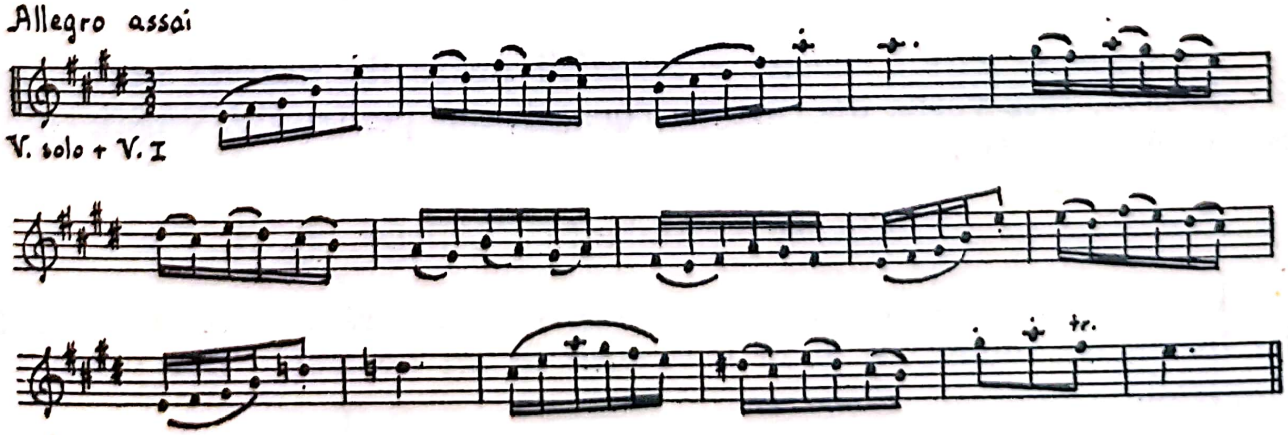


În mijlocul părții, solistul introduce două fraze liniștitoare; prima, egală în mișcarea ei descendentă:

a doua, mai energică, pătrunsă de o emoție reținută:



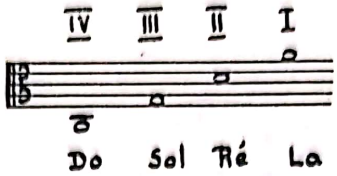
Apoi revine tema principală, repetată de mai multe ori.
Ultima parte, *Allegro assai*, este un rondo, adică o formă cu refren.
Iată acest refren, plin de viață, cîntat de întreaga orchestră:



Va reveni de cinci ori — numărați-le—alternînd cu frazele sprintene ale solistului.

VIOLA

Dacă ținem în mîna stîngă o vioară imaginară și întindem brațul cam 10 cm., ne vom putea da seama de dimensiunile unei viole:



Mai lungă și mai mare decît vioara,
— are sunete mai grave,
— coarda a IV-a este acordată cu o cvintă mai jos decît cea a viorii,
— sonoritatea ei este mai sumbră, mai nostalgică.

De fapt, viola joacă adesea un rol de tranziție între vioară și violoncel, iar auditorul mai puțin atent, riscă să le confunde.

Din acest motiv, în loc să ascultăm o lucrare pentru violă solo, o vom asculta dialogînd cu vioara în:

Simfonia concertantă pentru vioară și violă în mi bemol major, KV 364 (1779)
Partea a III-a — Wolfgang Amadeus Mozart

În 1779, Mozart *are 23 de ani; el revine la Salzburg ca organist, după o lungă călătorie la Paris (unde a pierdut-o pe mama sa), la Mannheim și la München. Abia întors, compune cu febrilitate, profitînd de tot ceea ce a văzut și a auzit: două simfonii, un concert* Missa Încoronării, *toate datînd din acest an.*

Lucrarea. Titlul acestei compoziții poate da naștere unei confuzii; de fapt, este vorba doar de un concert, dar pentru doi soliști, cu cele trei părți tradiționale:

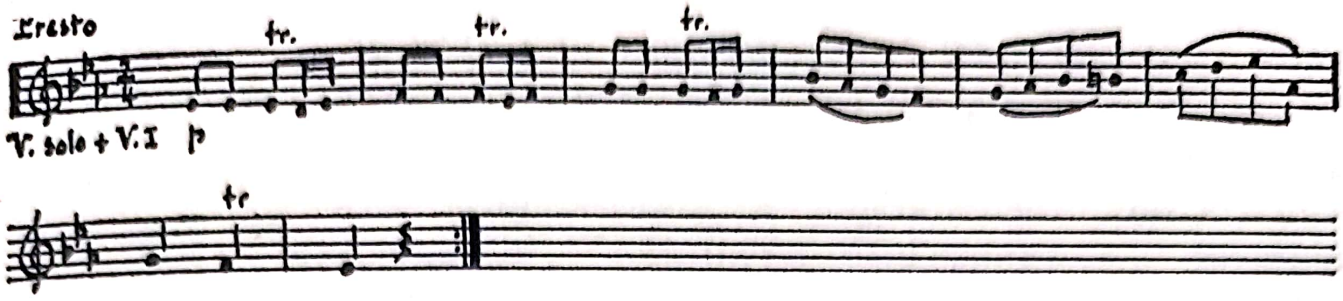
Allegro — Andante — Allegro

Partea a III-a este un allegro presto ce respiră veselie. Vom regăsi aici forma de rondo, ca și în *Concertul în mi* de Bach, dar puțin mai complexă.

a) *Refrenul* este compus din două teme: prima, de o gingășie aeriană tipic mozartiană!

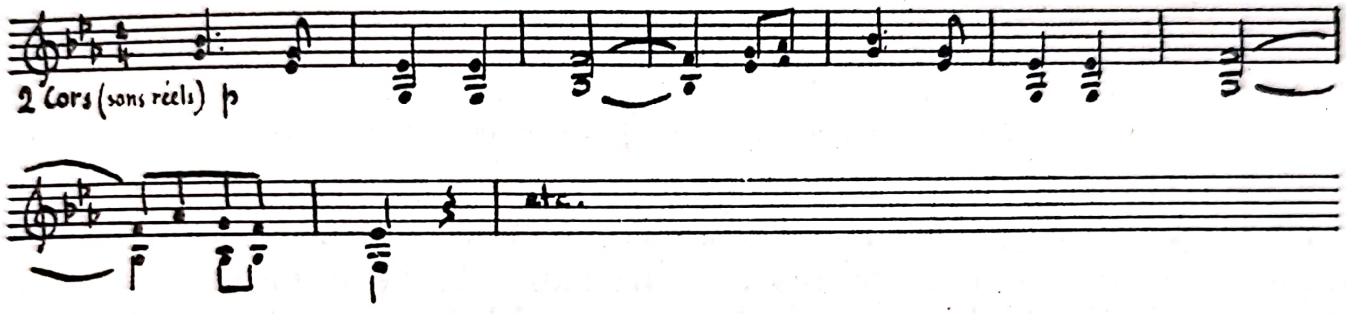
Scanned with OKEN Scanner

Tema I



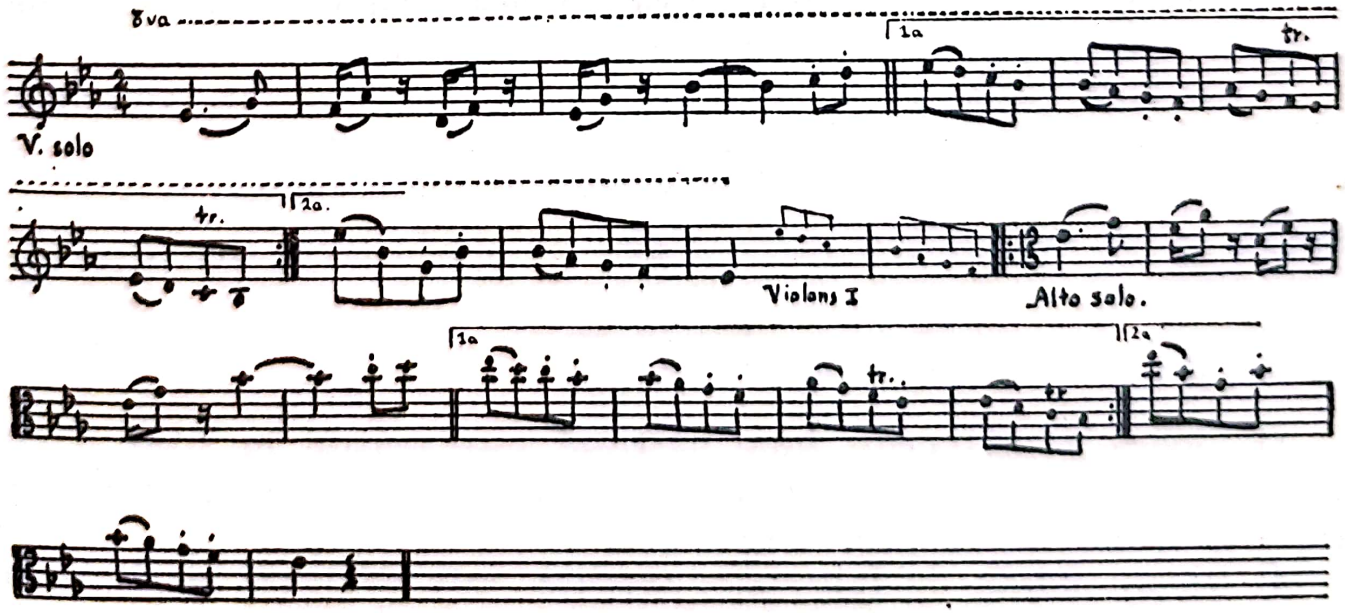
a doua, mai calmă, încredințată de fiecare dată cornilor.

Tema a II-a:



b) *Cupletul*, care separă refrenele, este alcătuit în principal dintr-o temă solistică:

Tema a III-a



Este urmat de o idee secundară.

Scanned with OKEN Scanner

Iată planul detailat al acestui rondo, dar nu uitați să observați timbrul specific viorii și violei!

Refren	*Cuplet I*	*Refren*	*Cuplet II*	*Refren*
Introducerea executată de orchestră: tema I (tutti) tema II (corni)	Tema III+ idee secundară, expuse întîi de vioară, apoi de violă.	Tema I singură, cîntată de cei doi soliști	Tema III+ idee secundară, cîntată întîi de violă, apoi de vioară.	Tema I tema II soliști, apoi tutti coda

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Cîțiva strămoși ai viorii:

Rebecul, venit din Orient în evul mediu, urmat de *viela*, a cărei cutie este foarte primitivă.

Pînă în jurul anului 1700, violele, părinții viorii, formau o familie completă, de la viola da gamba, la instrumente ce depășesc forma clasică a violei. Contrabasul (priviți la pag. 46 forma cutiei) este unicul supraviețuitor al acestei familii.

*

De la viole la viori

Viorile și violoncelele nu au fost adoptate cu ușurință, căci sonoritatea lor părea aspră în comparație cu sunetul dulce al violei.

Între anii 1650—1750 familiile Amati, Stradivarius, Guarnerius, toți lutieri din tată în fiu locuind la Cremona, au impus prin arta lor, care a atins perfecțiunea, folosirea viorii.

*

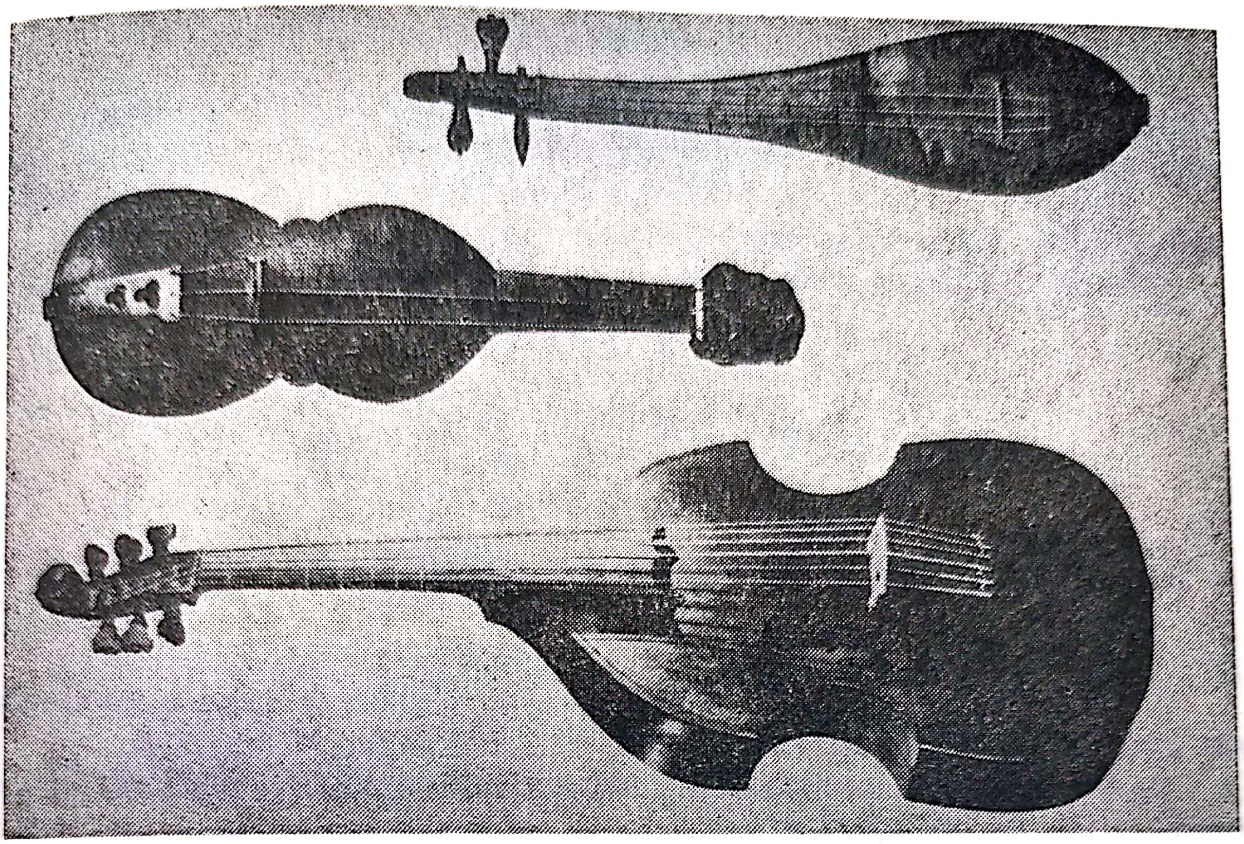
Despre prețul instrumentelor

O vioară Stradivarius bine păstrată este plătită în zilele noastre cu aproximativ 200.000 de franci; la începutul secolului, la licitație, prețul urca pînă la un milion de franci aur.

O vioară bună, de fabricație recentă, este evaluată la cîteva mii de franci; dar se găsesc și viori noi cu mai puțin de 100 franci.

Asemenea diferențe de preț provin, evident, din diferențele radicale în alegerea lemnului și a tehnicii de fabricație.

Scanned with OKEN Scanner



Viole italiene datate 1660

Cîțiva violoniști virtuozi.

În secolul al XIX-lea, Paganini stăpînea o tehnică atît de uimitoare, încît era bănuit că făcuse un pact secret cu diavolul.

La începutul acestui secol, Kreisler s-a distins prin folosirea unui vibrato foarte personal în pasajele repezi.

Aflați și dv. numele cîtorva violoniști contemporani celebri.

*

În legătură cu timbrul violei și al viorii.

După unii muzicologi, un foarte vechi obicei cere ca în anumite regiuni din Bretania cortegiul nupțial să fie însoțit de un violonist pe cînd cel de înmormîntare, de un violist ... [1]

[1] Marcel Corneloup, *L'orchestre et ses instruments*

Scanned with OKEN Scanner

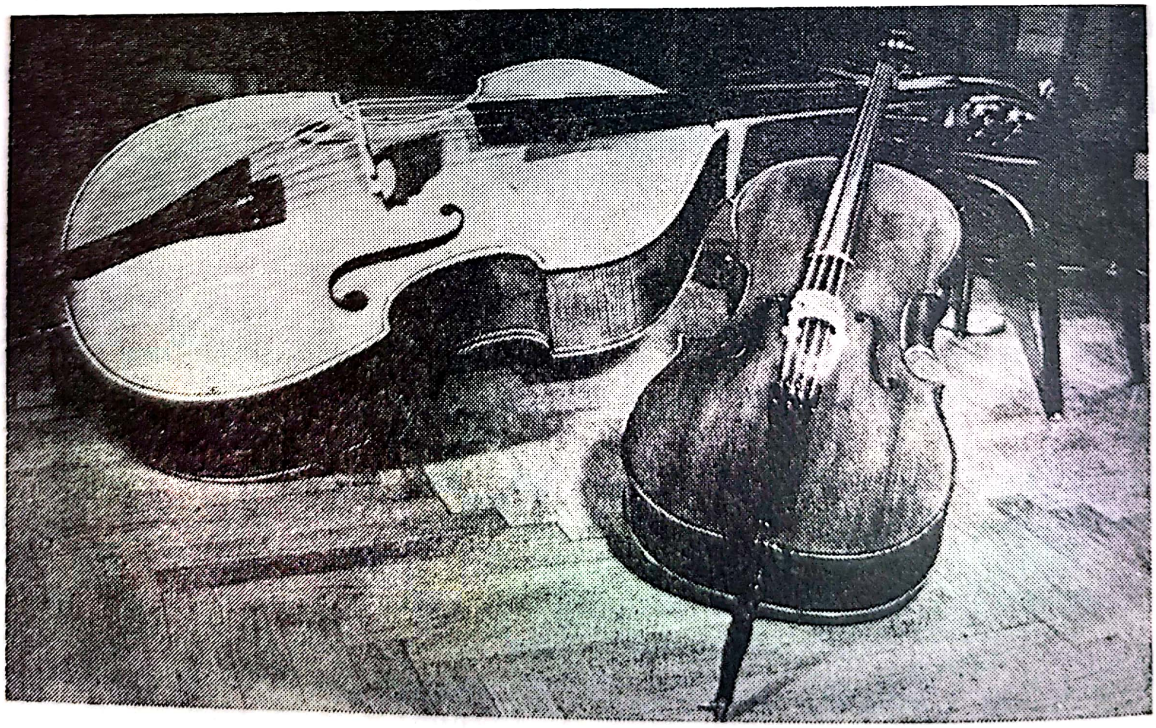
6. VIOLONCELUL ŞI CONTRABASUL

1. Măsurați cutia unui violoncel. Care este influența volumului său asupra sunetelor instrumentului?

2. De ce într-o orchestră de cameră, patru violoncelişti corespund unui număr de opt viori prime?

3. Ce sunete emit coardele libere ale unui contrabas? Comparați-le cu vioara.

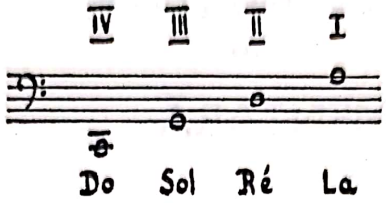
4. Cereți unui violonist şi unui violoncelist să cînte aceeaşi notă la instrumentele lor. Comparați-le sonoritatea.



VIOLONCELUL

Are *forma* unei viori mari, atît de mari (1,25 m. lungime) încît trebuie ţinut între genunchi şi sprijinit de pămînt prin intermediul unui picior reglabil.

Construcţia instrumentului necesită aceeaşi atenţie din partea lutierului, care foloseşte aceleaşi feluri de lemn ca şi pentru vioară.



Coardele, de intestin sau de metal, sînt acordate tot în cvintă, la octava inferioară violei:

Arcuşul este practic acelaşi ca al viorii. Vibrato, pizzicato şi surdina sînt de asemenea folosite.

Sonoritatea violoncelului, amplă şi caldă, este de o mare noblețe. Într-un ansamblu, emite sunete foarte puternice şi bogate; adesea i se încredinţează şi roluri solistice.

Exemplu de compoziţie pentru violoncel:

Suita a III-a în do major, pentru violoncel solo (1720)
Bourrée I şi II.

Johann Sebastian Bach

BACH ÎN 1720. *Stabilit la curtea de la Anhalt-Coethen, pe lîngă un nobil care îl stimează, Bach trăieşte aici cinci ani frumoşi, de o intensă activitate componistică instrumentală. Are la dispoziţia sa o orchestră. Ducele, meloman experimentat, cînta la vioară, clavecin şi viola da gamba. Poate a cîntat chiar şi această suită?!*

LUCRAREA. *Suita în do major* este o lucrare pur solistică, alcătuită din 6 părţi, dintre care 5 sînt dansuri:

1. Preludiu — 2. Allemande — 3. Courante — 4. Sarabande — 5. Bourrée I şi II — 6. Gigue.

Primul dans bourrée, în do major, are verva şi soliditatea unui dans ţărănesc:

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea dans bourrée, în do minor, este mai contemplativ, cu lungi fraze legate:

După al doilea bourrée se reia primul.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Bach, fiu, nepot și strănepot de muzicieni, a avut douăzeci de copii, dintre care trei au devenit la rîndul lor mari muzicieni: Wilhelm-Friedemann, excelent violonist, Carl Philip-Emmanuel, compozitor de sonate pentru pian, Johann-Cristian, organist la Milano, apoi compozitor la Londra.

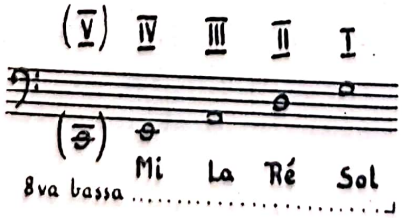
Istoria ne oferă doar cîteva exemple de familii al căror talent muzical a dăinuit de-a lungul a cîteva generații: familia Couperin — organiști și claveciniști contemporani cu Bach — și, mai aproape de timpurile noastre, familia de pianiști și muzicieni francezi, Casadesus.

În 1720, anul celor șase suite pentru violoncel, Bach este profund afectat de pierderea primei sale soții. Tată a patru copii de fragedă vîrstă, el se căsătorește în anul următor cu Anna-Magdalena, verișoara sa.

CONTRABASUL

Este cel mai mare instrument din orchestră (aproape 2 m.), mai înalt decît instrumentistul care cîntă.

Cele patru coarde sînt acordate în cvarte: mi — la — re — sol. Există și contrabasuri cu cinci coarde:



Contrabasul sună cu o octavă mai jos decît se scrie. Este ceea ce se numește un instrument transpozitor (a se vedea pag. 91—95).

Anumite pasaje prea repezi îi sînt interzise: arcușul este mai scurt decît cel al violoncelului, iar mîna stîngă trebuie să parcurgă distanțe mari.

Scanned with OKEN Scanner

Sonoritatea lui, mai curînd dură, este potrivită pentru ilustrarea efectelor descriptive (furtună, tunet îndepărtat), dramatice sau comice; asociată cu cea a violoncelului, dă orchestrei un colorit grav, deosebit.

Exemplu de compoziţie pentru contrabas:

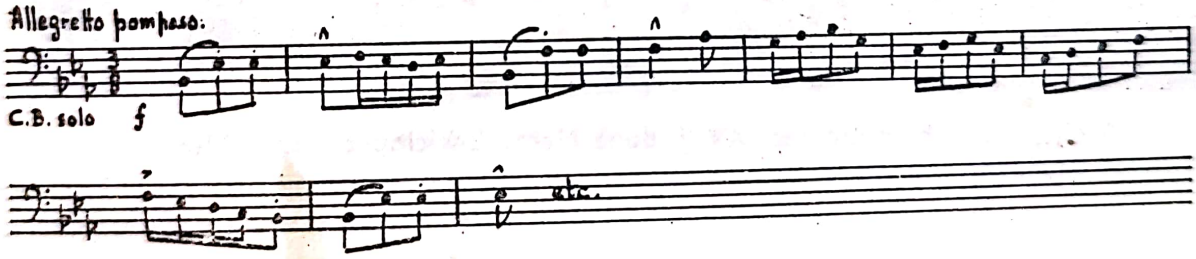
Carnavalul animalelor (1886)
Elefantul

Camille Saint-Saëns

COMPOZITORUL *Camille Saint-Saëns era un muzician deosebit de înzestrat; copil minune, putea fi asemuit geniului lui Mozart. Pianist virtuoz, compozitor fecund, el străluceşte prin însuşiri tipic franţuzeşti de claritate şi logică, dar uneori îi lipseşte spontaneitatea şi dăruirea. Oare acesta să fie motivul pentru care nu reuşeşte totdeauna să ne emoţioneze? Născut în 1835 la Paris, Saint-Saëns moare la Alger în 1921.*

LUCRAREA. Pentru a-şi distra prietenii, Saint-Saëns a compus la repezeală această piesă. El schiţează în fuga condeiului cîteva animale de circ şi din ogradă: lei, găini, hemioni, broaşte ţestoase, păsări de colivie şi se amuză asociind pianişti la această menajerie.

Elefantul — contrabasul — dansează cu uşurinţă. Apreciaţi singuri:



Reprodus cu autorizaţia Editions Durand, Paris

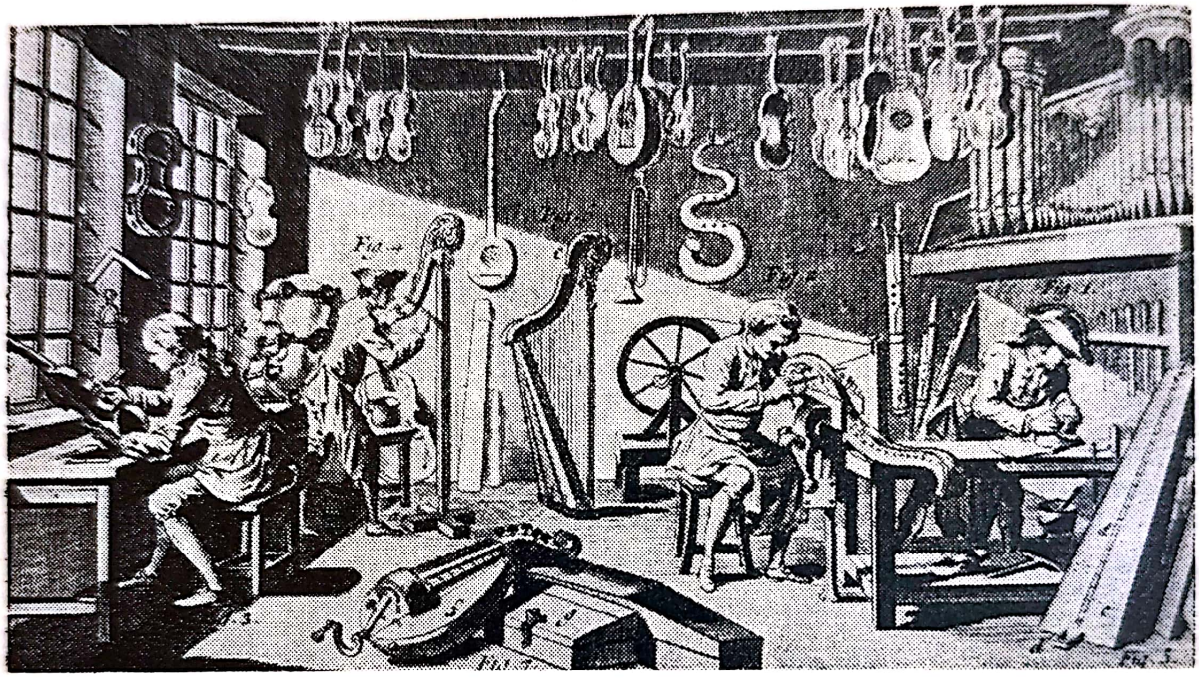
În continuare, melodia se transfigurează treptat şi ne poartă într-o lume de vrajă. Saint-Saëns, maliţios, împrumută de la Berlioz un motiv de balet destinat dansului spiriduşilor.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Saint-Saëns manifesta o rară libertate de spirit care nu i-a adus numai prietenii. În ultimii ani ai vieţii, el scria „Sînt foarte puţin sensibil la critică şi laudă şi aceasta nu dintr-un sentiment exagerat al valorii mele, ceea ce ar fi o prostie, ci pentru că înfăptuind opere spre a împlini

o funcţie a firii mele, aşa cum mărul rodeşte mere, nu trebuie să mă neliniştească părerea ce se poate formula pe seama mea" [1].

Este adevărat că Saint-Saëns a putut conta pe prietenia dezinteresată a unuia dintre cei mai mari muzicieni ai secolului al XIX-lea, Franz Liszt. El este acela care va monta opera Samson şi Dalila *la Weimar. În legătură cu acest fapt, Saint-Saëns scrie: „Într-o zi, la Weimar, îi vorbeam lui Liszt despre această operă. Plin de încredere, fără a voi să asculte o notă, îmi spuse: „Terminaţi-vă lucrarea, o voi reprezenta"* [2].



Atelier de luthier din sec. XVIII, după Marea Enciclopedie de Diderot.

[1] Citat de Romain Rolland: *Musiciens d'aujourd'hui*, pp. 85 şi 93.
[2] Ibidem

Scanned with OKEN Scanner

7. CVARTETUL DE COARDE

Reluați exemplul citat la orchestra de coarde. Era vorba de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart. Ascultați începutul primei părți și observați omogenitatea și coeziunea orchestrei: puțin lipsește ca să putem spune că auzim doar un singur instrument. Și aceasta, pentru că familia instrumentelor cu coarde este foarte omogenă:

— aceeași manieră de a produce sunetul cu arcușul,
— aceeași manieră de a-l face să vibreze,
— aceleași principii de construcție a instrumentelor.

Aceste calități de coeziune, ca și bogatele posibilități expresive pe care le-am descoperit la fiecare membru al familiei în parte, trebuia, natural, să-i tenteze pe compozitori.

Așa încît, în jurul anilor 1730—1750, optînd pentru o formulă și mai restrînsă decît cea a orchestrei de coarde, au fost grupate

două viori, o violă, un violoncel,

sub denumirea de *cvartet de coarde*. Succesul a fost atît de mare, încît chiar și compozitorii de astăzi continuă să scrie cvartete, denumire ce corespunde deopotrivă compoziției destinate acestui ansamblu.
Exemplu de lucrare pentru cvartet de coarde:

Scanned with OKEN Scanner

Cvartet de coarde „Fata şi moartea“ (1826—1828)

Franz Schubert

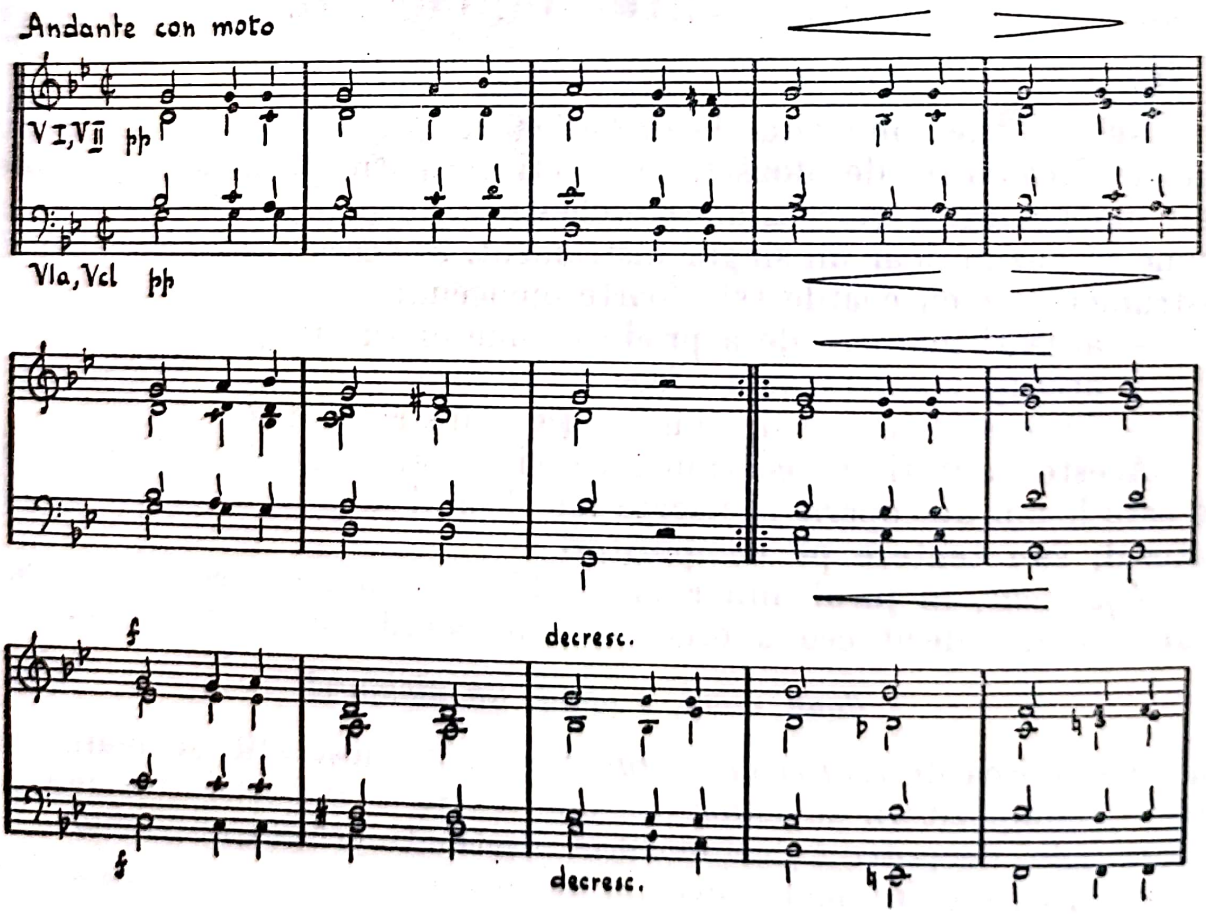
COMPOZITORUL *Franz Schubert, născut în 1797, aparţine unei familii foarte modeste de muzicieni. Tatăl său, învăţător, îi predă vioara. Foarte talentat, cu o voce frumoasă, Schubert este admis în corul capelei de la curte, primind în schimb întreţinere, îmbrăcăminte, instruire şi educaţie muzicală. Aici începe să compună şi nimic în viitor nu va mai stăvili această febră creatoare, nici cei trei ani petrecuţi în învăţământ, nici condiţiile precare ale vieţii sale materiale. Schubert este un geniu ce se apropie de Mozart. Spontaneitatea, firescul muzicii sale nu-l împiedică să atingă cele mai înalte culmi ale expresiei muzicale. Cu Schubert, prin lied, poezia romantică intră în muzică. Schubert moare la Viena în 1828.*

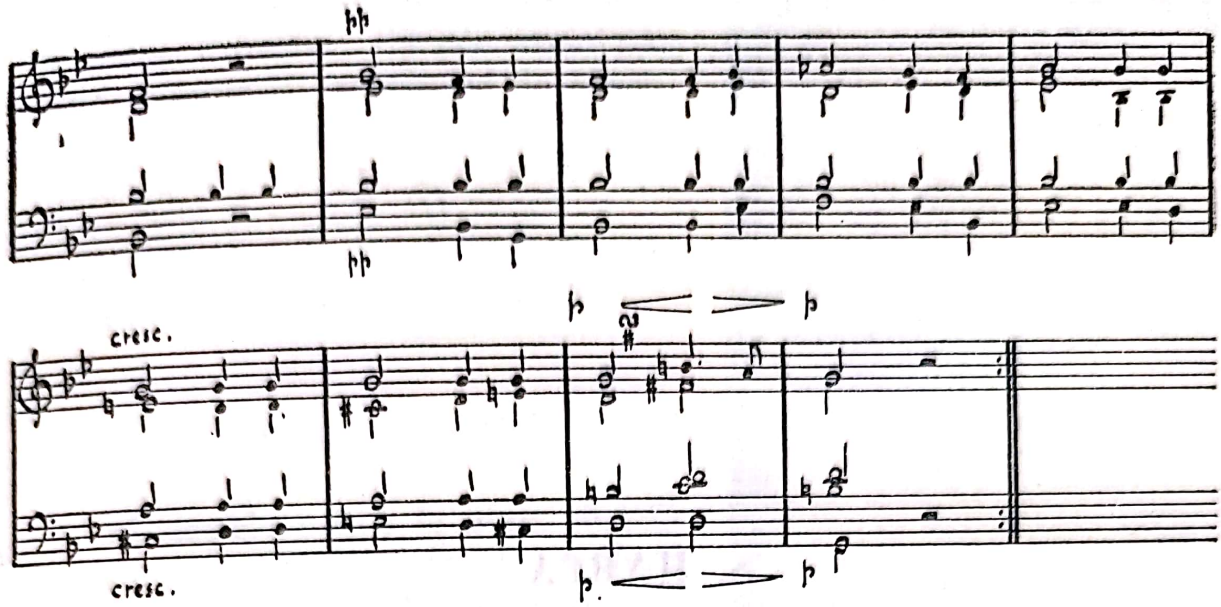
LUCRAREA. Un cvartet, ca şi o simfonie, cuprinde patru părţi:

Allegro — Andante — Menuet sau Scherzo — Allegro

Acest cvartet este intitulat *Fata şi moartea* pentru că partea a II-a este formată din variaţiuni pe tema unui lied ce poartă acelaşi nume.

Tema este construită din două fraze repetate, pătrunse de o expresie dureroasă şi resemnată. Toate variaţiunile vor păstra aceeaşi linie:





Variațiunea I: Tema la vioara II, arpegii ale viorii I
„ II: Tema (ușor modificată) la violoncel,
„ III: cea mai dramatică, prin ritmul ei, apoi prin culoare și bogatele acorduri ale viorii I și ale violoncelului;
„ IV: în sol major, într-o lumină calmă,
„ V: din nou în minor, cu tema la violă; și, în sfîrșit, *coda*, plină de reținere, încheiată în major.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Alături de cvartet, există și alte ansambluri de cameră, de factură foarte variată. Iată cîteva exemple. Remarcați rolul preponderent al coardelor în aceste formații.

Duo-uri: oboi și clarinet; 2 flaute; 2 viori; vioară și violoncel etc.

Trio-uri: a) de coarde: vioară, violă și violoncel; 2 viori și pian; vioară, violoncel și pian etc.

b) pentru instrumente de suflat cu ancie: oboi, clarinet, fagot.

Cvartet cu pian: 2 viori, 1 violoncel, 1 pian; 1 vioară, 1 violă, 1 violoncel, 1 pian.

Cvintete (de coarde, de exemplu): 2 viori, 1 violă, 1 violoncel, 1 pian;

pentru instrumente de suflat, de exemplu: 1 flaut, 1 oboi, 1 clarinet, 1 fagot, 1 corn.

Sextete (de coarde, de exemplu la Brahms): 2 viori, 2 viole, 2 violoncele.

Septete (de exemplu la Beethoven): 1 vioară, 1 violă, 1 violoncel, 1 contrabas, un clarinet, 1 corn, 1 fagot.

Octete (de exemplu, la Schubert): 2 viori, 1 violă, 1 violoncel, 1 contrabas, 1 clarinet, 1 corn, 1 fagot.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

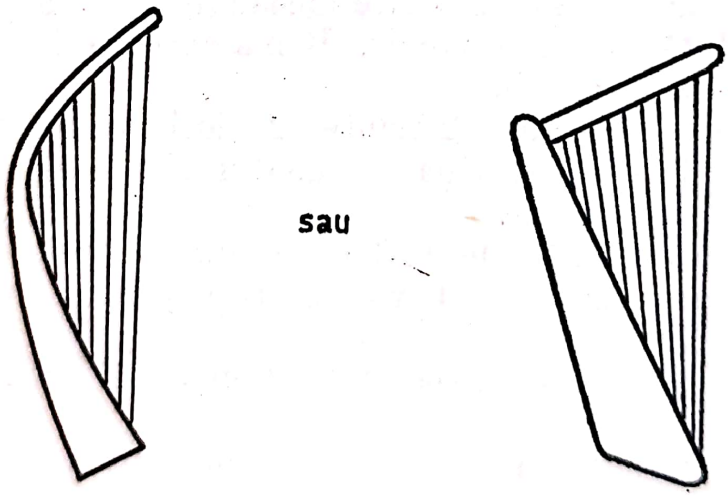
8. HARPA

Este mai greu să analizăm harpa, deoarece acest instrument, cu o nobilă grație, este puțin demodat, nu face totdeauna parte din orchestră.

Dacă examinați fotografia de pe pagina alăturată, veți remarca un element surprinzător: prezența pedalelor.

Harpa, sub o aparență elegantă, ascunde un mecanism complex ce motivează valoarea foarte ridicată a instrumentului.

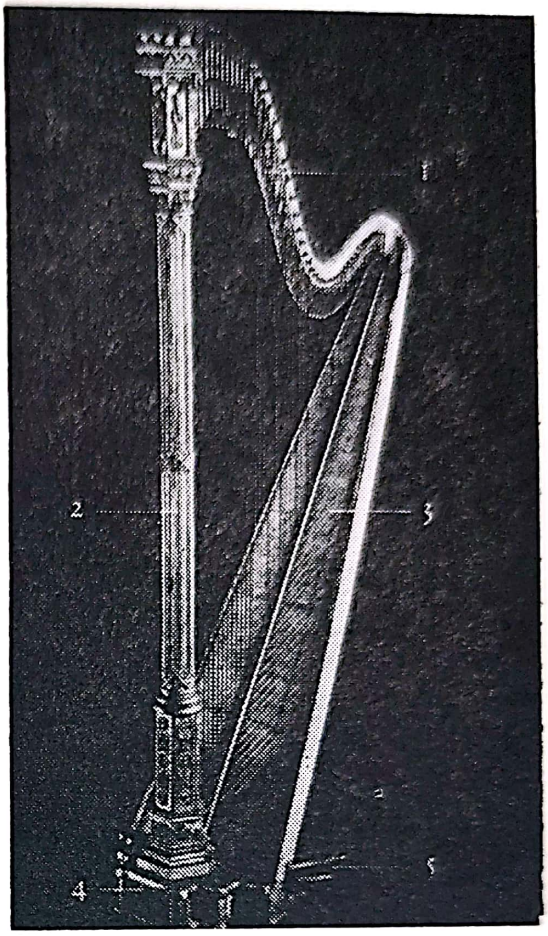
Istoricul ei se pierde cu milenii în urmă. O găsim în vechiul Egipt și la Ur cu 3000 de ani î.e.n. De la origine, forma ei este caracteristică,



impusă de diferența de lungime a coardelor grave și acute. O întîlnim în evul mediu, apoi suferă un fel de eclipsă pînă spre 1720, cînd un fabricant de instrumente inventează pedalele, care îi vor permite să moduleze; acest sistem este perfecționat în 1815, pentru a se ajunge la forma ei actuală.

Construcția ei este foarte delicată, 1415 piese diferite. Părțile esențiale cuprind consola (1) susținută de coloană (2) și cutia de rezonanță (3) care se sprijină pe un suport (4) unde sînt montate cele 7 pedale (5).

Cele 47 de coarde sînt confecționate din intestin sau din metal.



La ce folosesc pedalele?

Fără clapele negre la pian, sînteți condamnați să rămîneți în do major; este exact ceea ce s-ar întîmpla și cu o harpă fără pedale.

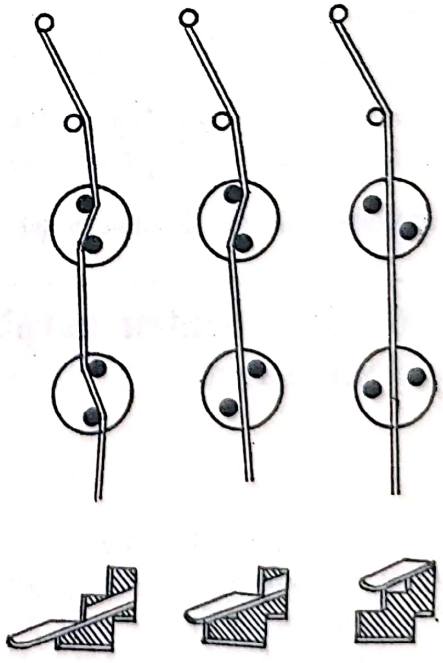
Doriți să modulați în sol major? În acest caz este necesară clapa neagră fa diez. La harpă veți acționa pedala notei fa și toate coardele fa ale instrumentului vor deveni fa diez. Astfel ați modificat harpa în sol.

Modulați acum în la major; aveți nevoie de do diez, sol diez (fa diez deja potrivit). Acționați asupra celor două pedale ale notelor do și sol: toate coardele do și sol devin do diez și sol diez, și așa mai departe. Cu toate pedalele ridicate, harpa ne dă gama do bemol major.

Cum funcționează pedalele?

Fiecare pedală, prin intermediul pîrghiilor fixate în coloană, acționează asupra furculițelor amplasate lîngă cuiele de acordaj de pe consolă.

Pentru fiecare coardă există două furculițe.



Poziția a: cele două furculițe nu ating coarda cînd pedala este ridicată. Coarda, presupunînd că este vorba de un do, emite do bemol.

Scanned with OKEN Scanner

Poziția b: pedala coborîtă cu o treaptă, acționează asupra primei furculițe, care gîtuiește coarda. Coarda, astfel scurtată, urcă cu un semiton la do becar.

Poziția c: Pedala coborîtă cu două trepte, acționează asupra celei de a doua furculițe. Coarda scurtată a doua oară, urcă încăodată la do diez. Reamintim că fiecare pedală modifică acordajul tuturor notelor do, a tuturor notelor re ale harpei etc.

Posibilitățile harpei sînt bogate, datorită:

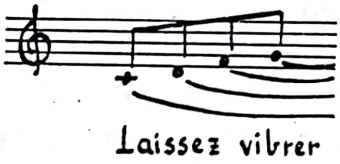
— *întinderii* instrumentului, care merge de la un registru grav metalic și pătrunzător, pînă la unul acut cristalin, eteric, aproape imaterial, în nuanțele dulci;

— *a numeroaselor resurse*, căci harpa este foarte potrivită pentru:

— execuția arpegiului (acest cuvînt provine cu siguranță din limba italiană: arpa = harpă);

— execuția glissando-ului (efectul pe care-l obțineți alunecînd un deget pe clapele pianului, cu deosebirea că harpa „pregătită", poate da și acorduri cu efect de glissando).

— efectul ce se obține lăsînd să vibreze sunetele sau, dimpotrivă, înăbușindu-le cu mîna:



În rezumat, grația naturală, distincția sunetelor îi conferă harpei posibilitatea de a exprima sentimente delicate, poetice sau misterioase.

Exemplu de lucrare pentru harpă:

Dansuri pentru harpă și orchestră de coarde (1904)
Dans sacru

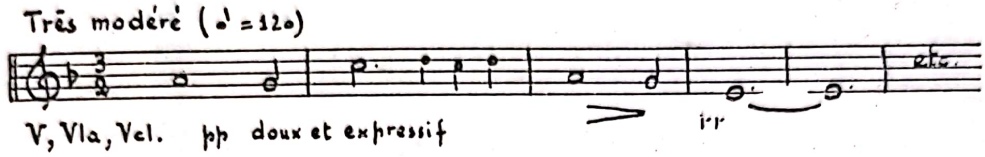
Claude Debussy

COMPOZITORUL. *Născut în 1862 la Saint-Germain-en-Laye, Claude Debussy, reînnoiește arta franceză. Ideile sale muzicale constau în principal din motive foarte scurte care animă lucrarea, în contrast cu temele ce urmează a fi „dezvoltate". Astfel, muzica sa ne face să ne gîndim la pictura impresioniștilor, Monet, Pissaro, Sisley; ea dezvăluie emoția sufletului în fața unui obiect sau a unei imagini determinate. Titluri ca:*

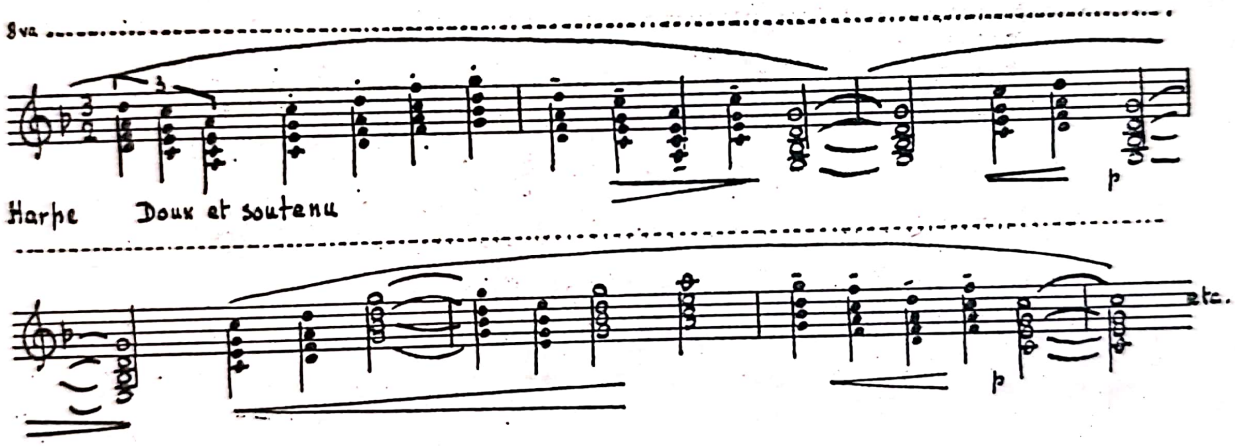
Scanned with OKEN Scanner

Imagini pentru orchestră, Nocturne, Marea, *sau cele cu care își intitulează preludiile pentru pian (a se vedea pag. 74) o dovedesc cu prisosință. Debussy moare la Paris în 1918.*

LUCRAREA. Compoziția cuprinde două dansuri: *Dans sacru* și *Dans profan.* Dansul sacru este astfel denumit fără îndoială datorită climatului său reținut și meditativ. Începe cu un motiv destul de lent și susținut, încredințat orchestrei:



Tema harpei, suplă și unduioasă, dar și profund nostalgică, ne-o amintește pe cea a Catedralei scufundate, cu succesiunile ei de acorduri perfecte:



Reprodus cu autorizația Ed. Durand, Paris

Mișcarea se animă treptat în timp ce harpa își înlănțuie arpegiile, revenind apoi la tempoul inițial ce readuce prima idee.

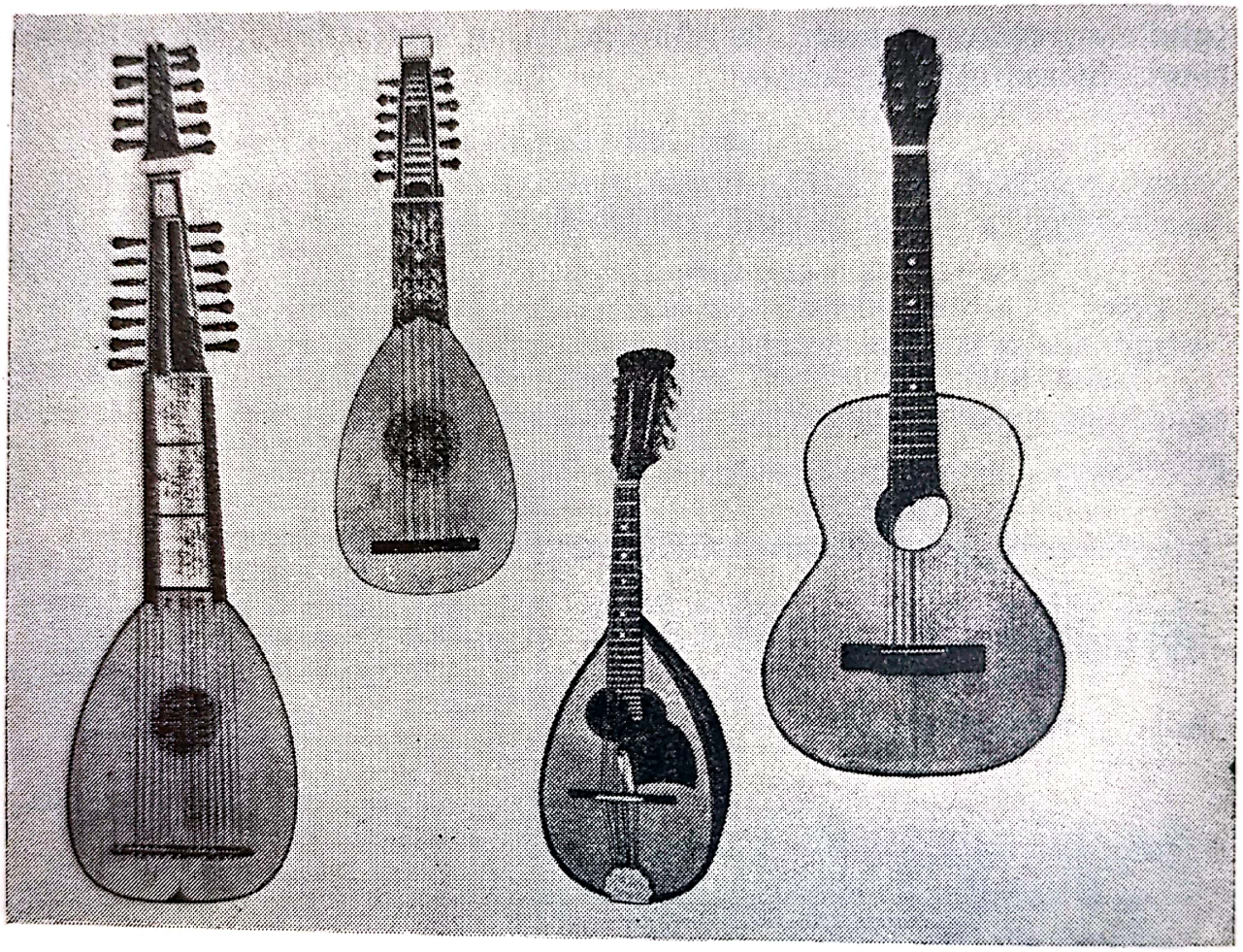
LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Lăuta — ușor de recunoscut după forma ei ce se aseamănă cu o jumătate de pară și mînerul curbat — s-a bucurat de o largă răspîndire în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. A fost folosită fie ca instrument solistic, fie pentru acompaniamentul vocilor și al instrumentelor, în maniera clavecinului.

Teorba, un fel de lăută mare, destinată în special acompaniamentului.

Mandolina este încă foarte răspîndită în zilele noastre, în sudul Europei.

Chitara, probabil de origine arabă, mult apreciată în Spania în secolul al XIX-lea, este şi astăzi agreată de marele public.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

9. ORIGINEA PIANULUI ŞI A CLAVECINULUI

În cazul harpei şi al celorlalte instrumente cu coarde ciupite, mîna instrumentistului intră în contact direct cu coarda (uneori prin intermediul unui plectru, o lamă mică de fildeş).

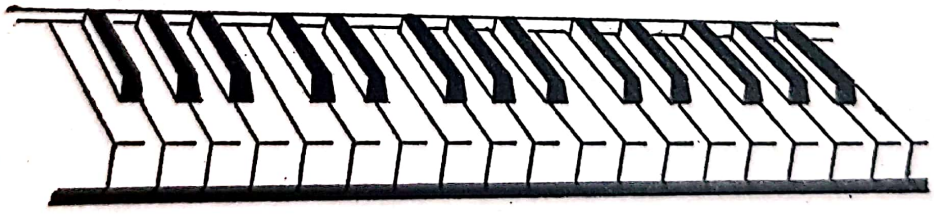
Înlocuirea acestui sistem manual cu unul mecanic a constituit, încă din evul mediu, una dintre problemele de care s-au preocupat generaţii de fabricanţi de instrumente.

Un anumit instrument le va arăta calea de urmat: orga, pentru că de la începuturile ei a fost înzestrată cu o claviatură.

Ce este o claviatură?

Pentru dumneavoastră, de exemplu, este un ansamblu de clape albe şi negre pe care le vedeţi la pian. Aceasta este forma actuală, dar originea ei este foarte interesantă.

Cuvîntul *claviatură* vine de la latinescul *clavis*, ce înseamnă cheie.



Orga primită de Carol cel Mare în 757, de la împăratul Bizanţului, avea încă de pe atunci o claviatură: de fapt, instrumentul era înzestrat cu un rînd de chei ce permiteau intrarea aerului în tuburi.

De-a lungul secolelor, acest sistem incomod va fi înlocuit cu butoane apoi cu baghete şi, în sfîrşit, cu *clape*, formînd într-un tîrziu claviatura.

Pentru a adapta claviatura la un sistem care să pună coardele în vibrație, a fost necesar doar un singur pas, realizat după cum se pare între anii 1300 și 1400.

De la început au fost imaginate simultan două sisteme:

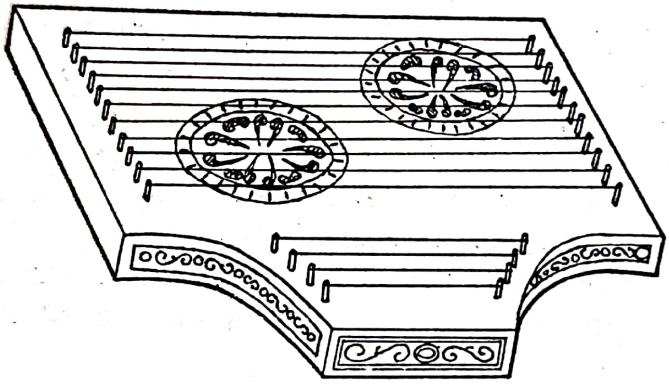
a) prin ciupirea coardei

b) prin lovirea coardei

Deci nu este corect să afirmăm, așa cum auzim de obicei, *că strămoșul pianului este clavecinul*, deoarece ele provin din două sisteme diferite, apărute în același timp.

Pe ce se fixează coardele?

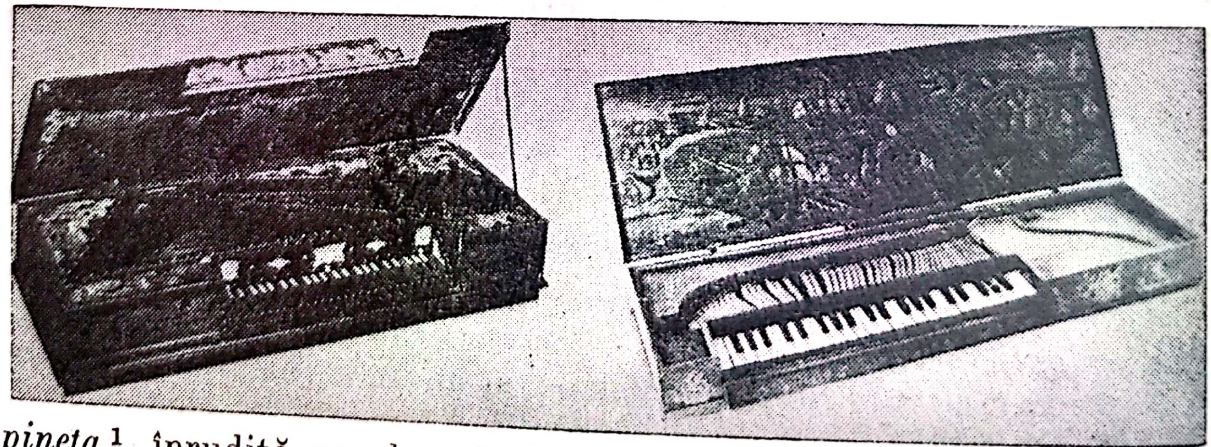
În secolul al XIV-lea, ele sînt întinse pe un cadru orizontal, *psalterionul:*



Care poate fi:
ciupit cu un plectru

lovit cu două bastonașe

Dacă se adaptează o *claviatură*, se obține:



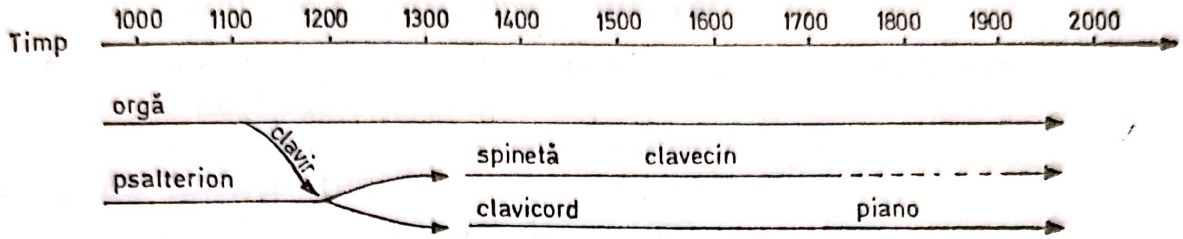
Epineta [1], înrudită cu *clavecinul*

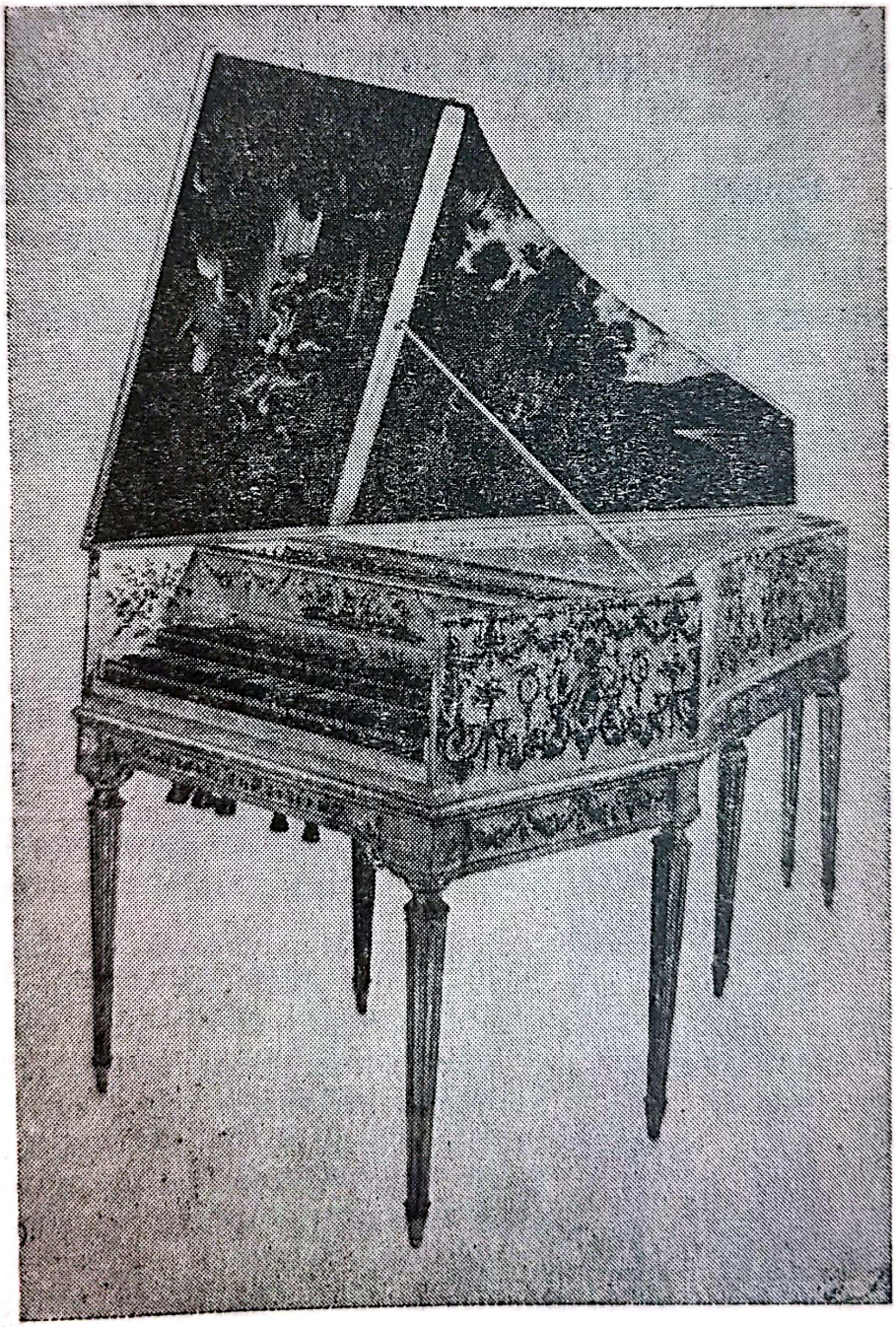
Clavicordul, strămoșul *pianului.*

[1] Denumită în Anglia virginal

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a aborda studiul mai amănunțit al clavecinului — pianul făcînd obiectul capitolului următor — să urmărim evoluția lor în timp:





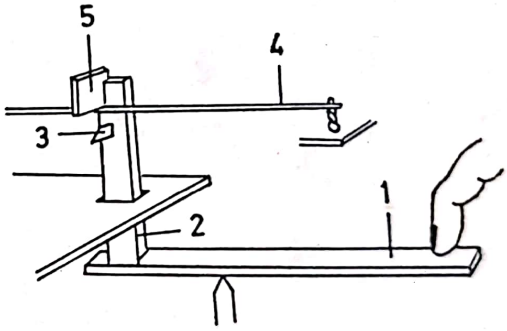
Clavecin din epoca lui Ludovic XVI (fără pedale).

Scanned with OKEN Scanner

10. CLAVECINUL

FORMA. Epineta a fost în mod obișnuit dreptunghiulară, dar clavecinul a adoptat forma harpei culcate (au existat și cîteva clavecine cu cutie verticală).

CONSTRUCȚIA lui cuprinde în principal *placa de armonie* pe care sînt dispuse *coardele*, întinse între *cuiele de acordaj* și un *cadru de lemn sau de metal*. Cele *două claviaturi* acționează asupra unor *suporturi* prevăzute cu gheare și cu *fetru-opritor* de sunet. *Pedalele*, care variază ca număr, permit cuplarea registrelor.



CUM FUNCȚIONEAZĂ. Apăsînd pe o clapă (1), printr-un efect de basculă, acționăm piesa verticală de lemn, prevăzută cu o pană de corb (3) sau cu o fîșie de piele (în prezent se confecționează din material sintetic), care ciupește coarda (4). Prin cădere, fetrul fixat pe suport (5), stinge sunetul. Acest sistem prezintă un important inconvenient: toate su-

netele au un aspect destul de uniform, căci este greu de influențat tensitatea și culoarea sunetului prin intermediul unei pene. Din acest motiv, clavecinul are două claviaturi și un sistem de cuplare a registrelor bazat pe următoarele principii:

REGISTRELE. Fiecare clapă poate pune în funcțiune:
o coardă,
o a doua coardă, de aceeași înălțime,
dar cu un *timbru* diferit,
o coardă la octava inferioară,
o coardă la octava superioară.

Aceste patru combinații înseamnă în același timp tot atîtea *registre* (există și altele, ca de exemplu registrul de lăută), care permit o mai bună variație a calității și intensității sunetului. Printr-un sistem de pedale și de manete, pot fi cuplate după voie. Astfel, o singură claviatură poate comanda toate registrele simultan: este „registrul plin".

Posibilitățile acestui instrument ca și ale pianului și ale orgii sînt dintre cele mai bogate:

a) *posibilități armonice:*
— succesiuni de acorduri
— acorduri arpegiate
— execuția basului cifrat (a se vedea pag. 66)

b) *posibilități melodice:*
— cînd melodia este lentă, cu note ținute, muzicienii o împodobesc cu ornamente foarte variate (a se vedea pag. 65); astfel ei urmează tradiția și obiceiurile epocii lor, contribuind în același timp la susținerea sonorității clavecinului, care, fără ornamente, s-ar stinge repede;
— cînd melodia este rapidă, poate fi apreciată claritatea și precizia de emisie a clavecinului.

c) *posibilități contrapunctice*, ce presupun scoaterea în evidență a mai multor linii melodice suprapuse; aici, prin combinarea celor două mîini, a celor două claviaturi, a registrelor, prin transparența sunetului, clavecinul este neîntrecut.

Instrument solistic sau de acompaniament, clavecinul, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, este pretutindeni prezent: în operă, în biserică, la curte, în saloane.

Dacă în jurul anului 1750 a fost obligat să dea prioritate pianului, din motive pe care le vom vedea în continuare, epoca noastră îl solicită din nou pentru sonoritatea lui, cînd gingașă și reținută, cînd bogată, plină și luminoasă.

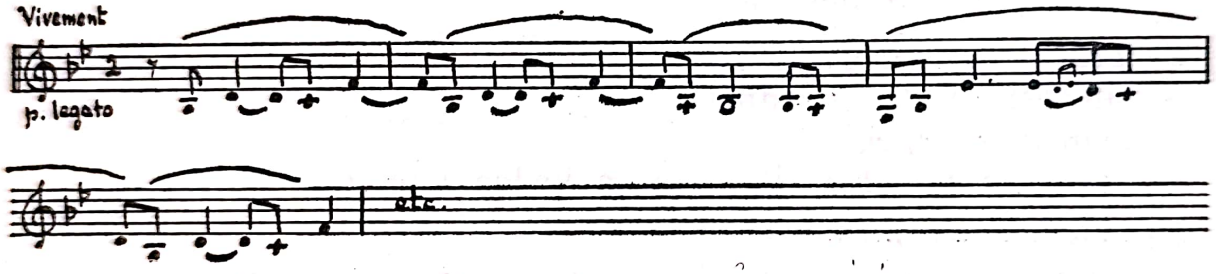
Scanned with OKEN Scanner

Primul exemplu de lucrare pentru clavecin:

Baricadele misterioase (în perioada 1713—1730)
François Couperin

COMPOZITORUL François Couperin, *zis cel Mare, provine dintr-o dinastie de organişti şi clavecinişti francezi. Născut la Paris în 1668, el studiază cu tatăl său muzica şi uimeşte prin precocitatea talentului. Numit în 1693 organist al capelei regale, el compune lucrări religioase şi de muzică de cameră. Couperin este primul mare poet al claviaturii: arta sa, plină de echilibru, concizie şi fluiditate, este admirată de Bach, Händel şi Rameau, marii săi contemporani. Couperin moare la Paris în 1733.*

LUCRAREA. Piesa, cu un titlu enigmatic, îmbină „cea mai absolută fantezie cu cea mai absolută precizie" (N. Dufourcq). Este construită pe revenirea periodică a unei teme uşoare şi săltăreţe:



Dar observaţi atmosfera, culoarea piesei şi veţi înţelege raţiunea titlului.

Al doilea exemplu de lucrare pentru clavecin:

Clavecinul bine temperat (caietul I, 1722)
Preludiu şi fugă în do minor
Johann Sebastian Bach

BACH ŞI „TEMPERAJUL". *Bach pedagogul dorea să arate elevilor săi utilitatea temperajului egal, care împarte octava în 12 semitonuri egale. În acest scop, el a compus cîte un preludiu şi o fugă în fiecare tonalitate, chiar în cele mai îndepărtate şi mai nefolosite în acea epocă, în total 48 de piese, ce alcătuiesc cele două volume ale* Clavecinului bine temperat.

LUCRAREA. *Preludiul* (cuvînt format din *prae* = înainte şi *ludus* = joc, în limba latină) introduce fuga şi stabileşte tonalitatea do minor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru moment, fuga poate fi comparată cu un canon, așa cum am văzut la variațiunile de Britten, deoarece vocile intră succesiv. Subiectul, fiindcă astfel se numește tema principală dintr-o fugă, se desfășoară într-un tempo hotărît:

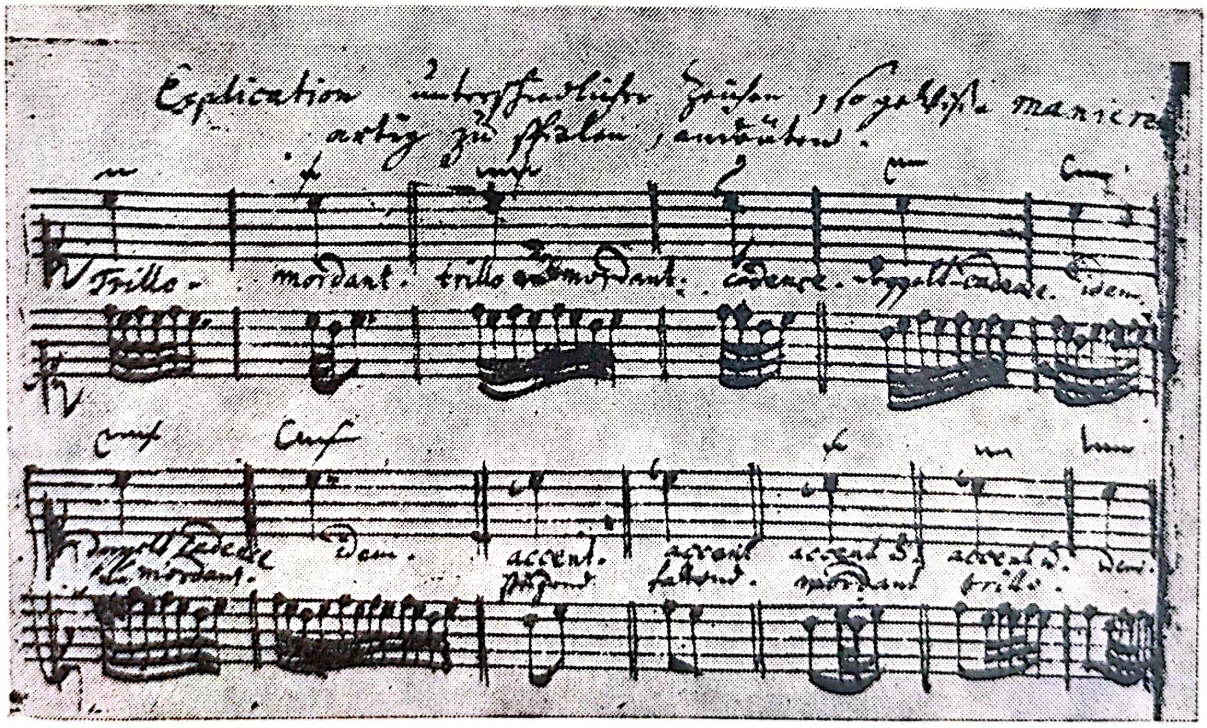
Rețineți mai ales începutul, „capul", și urmăriți-l de-a lungul fugii, apărînd rînd pe rînd la cele trei voci.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Ornamentele

În muzică, ornamentele nu servesc numai la susținerea sunetului, ci uneori și la accentuarea unei note și la îmbogățirea expresiei. De altfel, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în cele mai multe cazuri ele erau improvizate de instrumentist.

Cu toate acestea, Bach ținea neapărat la realizarea riguroasă a ornamentelor; ne-a lăsat tabelul pe care l-a scris pentru fiul său mai mare, Wilhelm-Friedemann.



Reprodus cu autorizația Ed. Peters, Frankfurt.

Basul continuu. Reluați exemplul muzical din aria de Bach, pag. 18. Linia inferioară este rezervată pentru continuo, adică unui *bas continuu*, cîntat de un instrument melodic grav, de exemplu un violoncel, în timp ce un instrument cu claviatură, orga, clavecinul sau pianul, realizează armonia. Acest bas se continuă de-a lungul întregii piese și, după toate aparențele, de aici își trage și numele.

Basul cifrat. Pe un bas atît de viguros conturat, compozitorul poate construi acorduri care împlinesc și întăresc edificiul muzical, și care susțin în același timp vocile superioare (în acest exemplu, vocea violei și a violinei solo). Autorul nu face decît să indice acordurile cu ajutorul unui cifraj convențional, iar instrumentistul execută acest bas cifrat improvizînd acordurile cerute.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

11. PIANUL

OBSERVAȚII

1. Deschideți un pian, de preferință cu coadă, și comparați-l cu ceea ce știți despre clavecin: forma cutiei, modul în care sînt dispuse coardele, mecanismul, numărul claviaturilor, numărul pedalelor etc.

2. Observați numărul coardelor pentru fiecare notă în registrul grav și în cel acut: de ce această diferență?

3. Încercați rezistența unui cui. Poate fi mișcat cu mîna?

4. Care este rolul cadrului metalic?

5. Folosiți cele două pedale, una după alta; încercați să înțelegeți utilitatea și modul lor de funcționare.

6. De ce se vorbește despre tușeul unui pianist? Ce înțeles are?

De la clavecin la pian

Clavecinul este instrumentul preferat în secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, dar din anul 1750, încetul cu încetul, este părăsit în favoarea pianului.

De ce? Pentru că muzica instrumentală de după 1750 necesită o interpretare cu nuanțe de intensitate, din ce în ce mai subtile și mai frecvente. Or, clavecinul dispune numai de cîteva planuri sonore fără tranziție, care sînt registrele. În timp ce pianul la care puterea sunetului depinde de forța de atac, este infinit mai bogat în această privință.

ORIGINEA ȘI FORMA PIANULUI. Așa cum indică tabelul de la pag. 61, pianul este un descendent al clavicordului. În jurul anului 1711, un italian, pe nume Cristofori, a construit un clavicord mare cu ciocănele pe care l-a numit *forte-piano*, din cauza posibilităților dinamice pe care le oferea noul instrument.

Fabricanți din Germania, din Franța și Anglia au perfecționat fără încetare acest instrument, numit curînd *pianoforte*, apoi, simplu, *pian*. Unul a inventat cadrul metalic, altul, sistemul pîrghiilor de declanșare a ciocănelelor, și un al treilea a adaptat pedalele. Forma lui diferă: unele piane au fost pătrate, apoi a fost creat pianul vertical.

În zilele noastre există pianul vertical și pianul cu coadă, ultimul avînd o lungime ce diferă în funcție de destinația instrumentului (sală de concert, salon etc.).

CONSTRUCȚIA lui amintește de cea a clavecinului: găsim o *cutie de rezonanță*, *coardele* simple și filetate în registrul grav, duble apoi triple, în cel mediu și acut, *dispozitivul de estompare*, inutil la extrema registrului, *cuiele de acordaj*, *cadrul metalic* ce trebuie să reziste la tracțiunea coardelor (10 pînă la 20 de tone!). Are doar o singură *cla-*

Scanned with OKEN Scanner

viatură care comandă ciocănelele (prevăzute cu fetru), prin intermediul unui mecanism complicat de pîrghii și, în sfîrșit, cele două *pedale* (trei la instrumentele de concert).

Rolul sistemului de pîrghii: pîrghiile obligă ciocănelul să recadă de îndată ce a lovit coarda, în așa fel încît să poată lovi de 2—3 ori un grup de note repetate rapid, de exemplu un tril.

Rolul pedalelor: pedala stîngă, numită surdină, atenuează sonoritatea:

— la pianele verticale, micșorînd lungimea cursei ciocănelului,

— la pianele cu coadă, deplasînd lateral claviatura și ciocănelele, care astfel nu lovesc decît o singură coardă sau două, în loc de două sau trei.

Pedala dreaptă ridică întregul dispozitiv de estompare, permițînd astfel prelungirea sunetului chiar dacă s-a dat drumul clapei.

Posibilitățile sînt cele pe care le-am amintit la clavecin, armonice, melodice și contrapunctice, dar fără inconvenientul uniformității și scurtimii sunetului.

Modul de a cînta al pianistului poate fi nuanțat la infinit prin ceea ce se numește tușeu: maniera de a ataca, de a prelungi și de a înlănțui notele, ca și echilibrul diferitelor note cîntate în același timp, modelează calitățile lui expresive. La aceasta se adaugă și o dozare judicioasă a efectelor de pedală putîndu-se astfel vorbi de un tușeu catifelat, perlat, cristalin sau dur, sacadat, mecanic etc.

Toate aceste calități îmbinate cu marea lui întindere conferă pianului meritul de a fi un instrument solistic prin excelență. Într-un concert rivalizează cu o orchestră. În muzica de cameră, el devine partenerul preferat al cîntăreților și al instrumentiștilor, prin discreția, suplețea, dar și prin forța lui.

Primul exemplu de lucrare pentru pian:

Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră în sol major, op. 58 (1805—1806)
Partea a II-a și a III-a

Ludwig van Beethoven

Compozitorul. *Provenit dintr-un mediu modest, fiu și nepot de muzicieni, Beethoven s-a născut la Bonn în 1770 și a murit la Viena în 1827. Alături de Bach și de Mozart, este una dintre cele mai mari personalități muzicale. Excelent pianist, el trăiește la Viena, unde, datorită talentului său, își creează numeroase relații. Opera sa este cea a unui suflet viguros, generos, cu un curaj de neînfrînt, căci,*

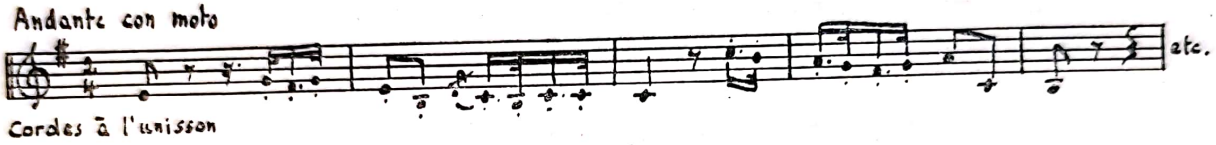
Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul vieții sale, Beethoven luptă. Nu atît împotriva unor greutăți materiale, cum ar dori-o poate închipuirea celor mulți, căci el a știut foarte bine să-și conducă treburile, ci pentru a i se recunoaște adevărata sa valoare, pentru a exprima antagonismul profund ce-i dezbină ființa, pentru a da curs liber geniului ce sălășluiește în el. A scris sonate, cvartete, nouă simfonii, cinci concerte pentru pian, unul pentru vioară, uverturi, o operă, două misse etc.

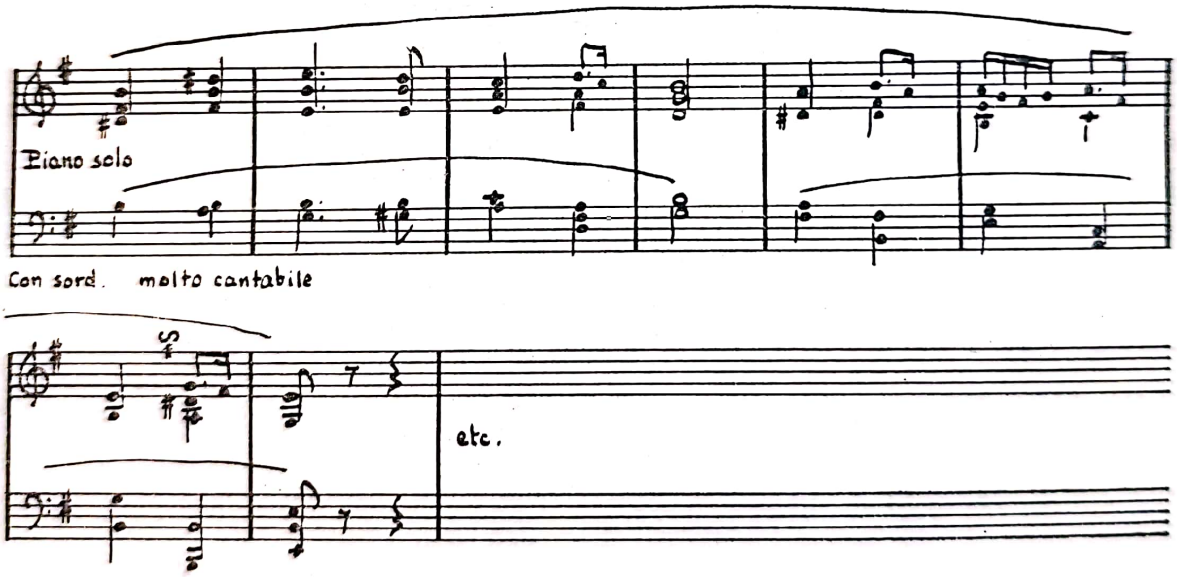
LUCRAREA *Concertul nr. 4* cuprinde trei părți:

Allegro moderato — Andante con moto — Rondo vivace
în sol major în mi minor în sol major

Adantele este construit pe contrastul dintre tema viguroasă încredințată instrumentelor cu coarde ale orchestrei:



și fraza duioasă, de o pasiune reținută, executată de solist:

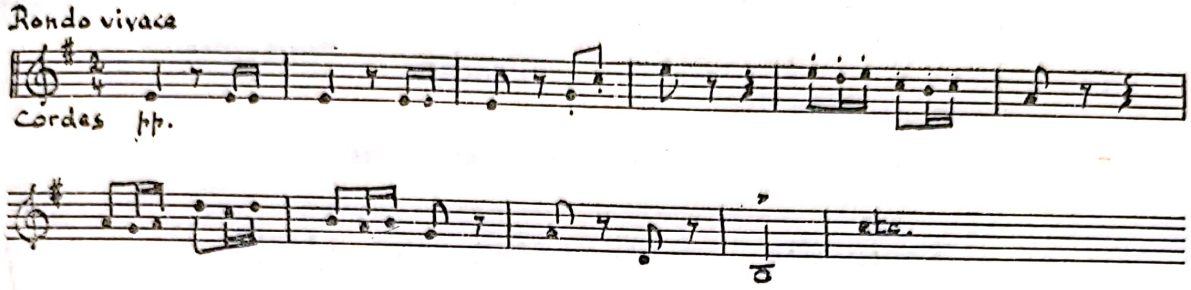


La început, orchestra păstrează impetuozitatea, dar treptat se calmează, se pare sub efectul frazei atît de expresive a solistului. Intervențiile ei devin mai fragmentate, mai blînde.

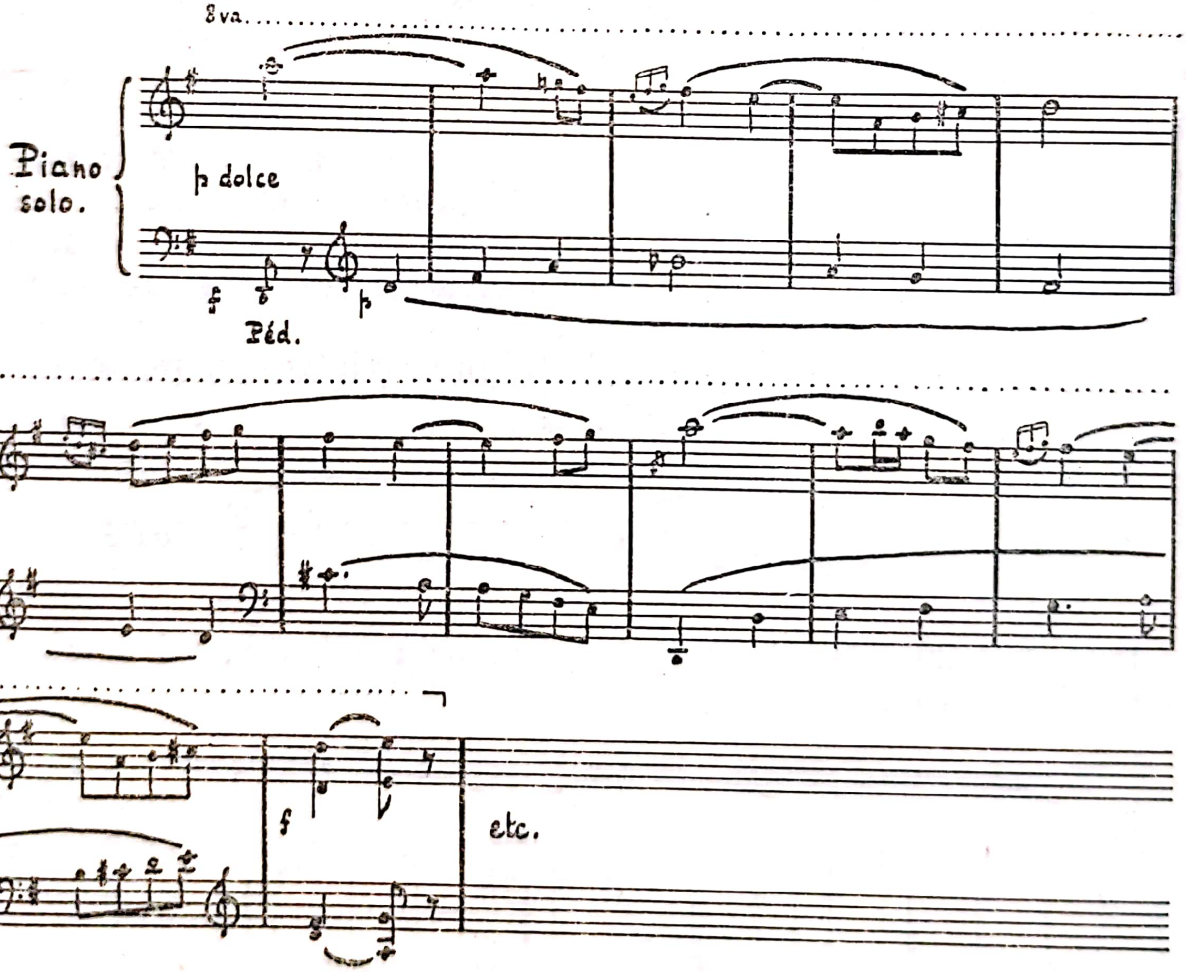
Puțin înainte de sfîrșit, solistul execută un fel de cadență stranie, interogativă, apoi mișcarea se termină într-un mi minor pătruns de duioșie, ce unește orchestra și solistul.

Scanned with OKEN Scanner

Rondoul se înlănţuie direct, prin refrenul lui principal ce sugerează un avînt tineresc:



Beethoven este un constructor robust care lărgeşte formele: rondoul simplu, pe care l-am cunoscut la Bach (a se vedea pag. 41), mai dezvoltat la Mozart (a se vedea pag. 43); a devenit destul de complex: el cuprinde aici o a doua temă:



Refrenul va reveni de cinci ori; ultima oară, foarte rapid, formează coda care este precedată de *cadenţă*.

Scanned with OKEN Scanner

Iată schema acestui rondo:

Refren	Tema II	Cuplet solist	Refren	Tema II	Cuplet solist	Refren transformat violă + violoncel	Refren	Tema II	Cadență	Coda: refren presto

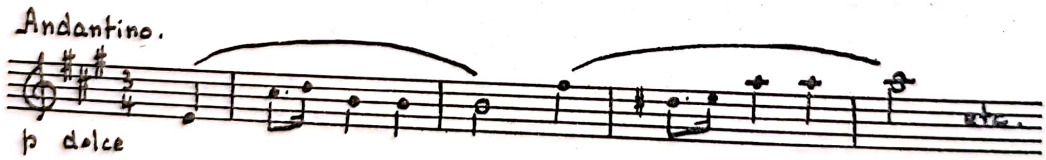
Al doilea exemplu de lucrare pentru pian:

Preludiile 7 și 20 pentru pian (1839)
Frederic Chopin

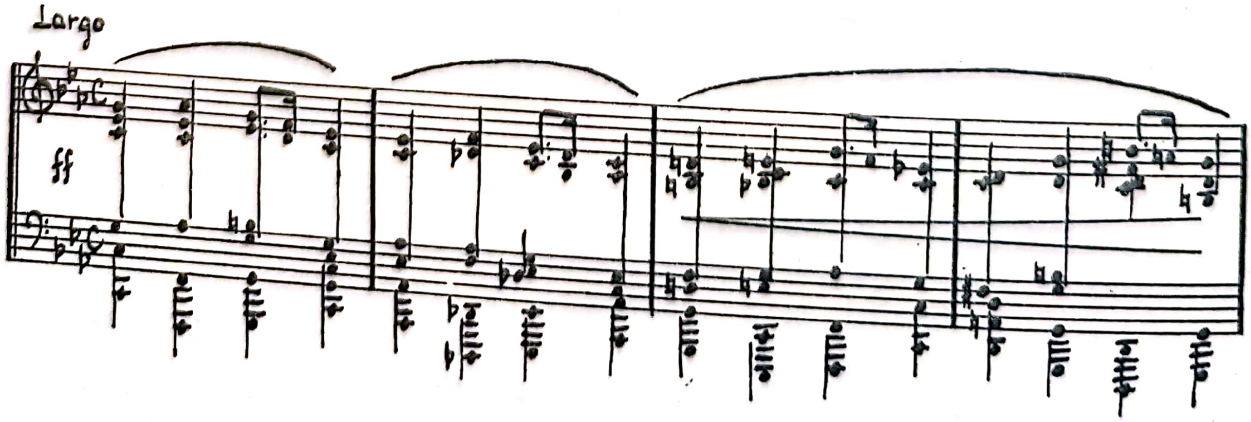
COMPOZITORUL. *De origine poloneză, Chopin s-a născut în 1810, lîngă Varșovia. A fost un copil minune: la vîrsta de opt ani a început să compună, iar la nouă ani a concertat pentru prima oară. În 1830 își părăsește patria pentru a se stabili la Paris, unde pătrunde în mediul artistic al romantismului francez. Aici moare, bolnav de plămîni, în 1849. Prin opera sa, ca și prin talentul său de interpret, Chopin, primul „poet" al pianului, stă la baza unei școli pianistice care va lumina întreaga epocă romantică și ale cărei efecte se vor face simțite pînă în secolul al XX-lea (de pildă, la Debussy).*

LUCRAREA. Dacă la Bach (a se vedea pag. 65) preludiul avea rolul de a introduce o fugă, Chopin consideră preludiul de sine stătător, cu caracter bine determinat.

Al șaptelea preludiu este o destăinuire visătoare, puțin nostal-



Preludiul 20 este un marș funebru prin culoarea lui sumbră și tonul lui dureros:



Scanned with OKEN Scanner

Al treilea exemplu de lucrare pentru pian:

12 Studii transcendentale pentru pian (1838)
„Mazeppa"

Franz Liszt

FRANZ LISZT. *Pianist genial, Liszt s-a născut în 1811 la Raiding, în Ungaria. La vîrsta de nouă ani are loc primul său concert public și apoi pleacă la Viena unde va fi îndrumat de pedagogul și virtuozul Czerny. După aceea se stabilește la Paris. De la vîrsta de 12 ani Liszt începe o carieră fulgerătoare: timp de 60 de ani el străbate neîncetat Europa, sărbătorit și aclamat pretutindeni. Activitatea sa ține de domeniul miraculosului; nu numai că a fost primul virtuoz al epocii, dar a compus și s-a dăruit cu generozitate pentru alți muzicieni ca Schumann, Beethoven, Wagner, ale căror compoziții le-a cîntat sau le-a dirijat. Wagner s-a căsătorit cu fiica lui Liszt. Moare la Bayreuth în 1886.*

LUCRAREA [1]. Mazeppa, pajul unui rege din Polonia, este alungat în mod mîrșav fiind învinuit de comiterea unei grave greșeli: este legat gol de un cal iute care îl poartă în Ucraina. Mort de oboseală, Mazeppa este adăpostit de cazaci, cărora li se alătură și sfîrșește prin a deveni șeful lor.

Această fugă tragică, această cursă neînfrînată avea să-i atragă pe artiștii romantici. Printre ei se numără și Victor Hugo, ale cărui versuri Liszt le citează la sfîrșitul studiului:

Il court, il vole, il tombe enfin
Il se relève roi [2]!

Muzica lui Liszt exprimă admirabil culoarea eroică și implacabilă a acestei goane.

Dar lucrarea este în același timp și „studiu" și „tehnică". Aici scriitura împrumută rezonanțe orchestrale, prin cele trei planuri sonore suprapuse:

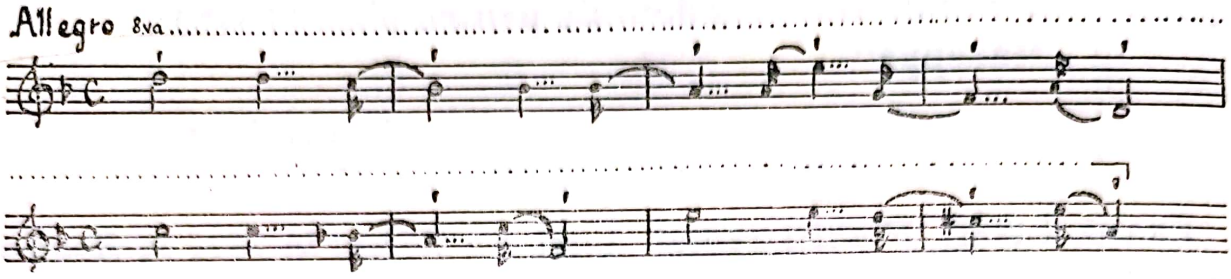
---

[1] În 1850, Liszt se inspiră din nou din acest subiect, pentru a scrie un poem simfonic, tot *Mazeppa*. Regăsim aceeași temă centrală cu caracter înfocat și semeț.

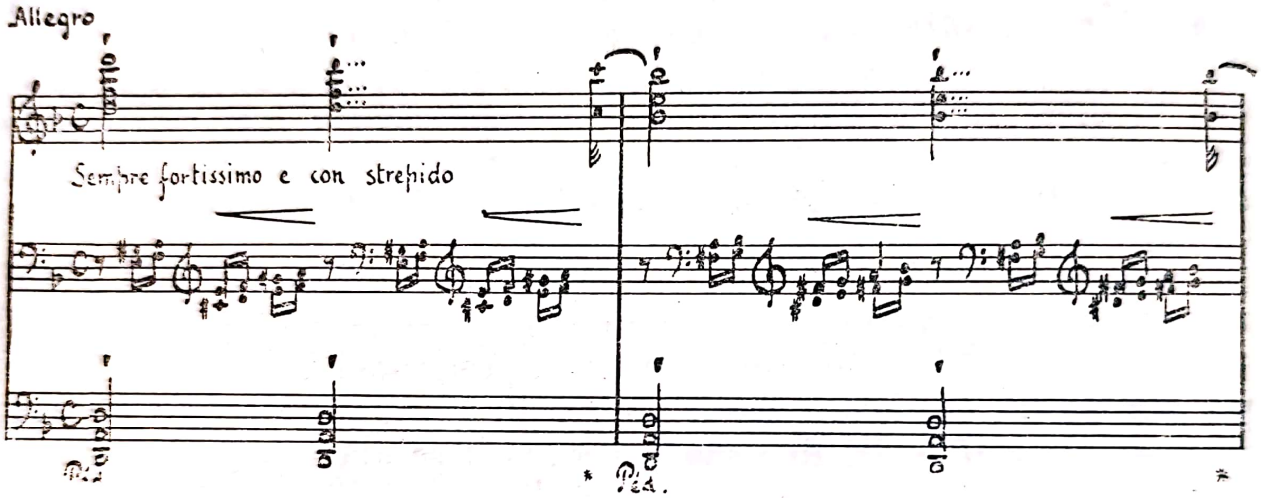
[2] *El fuge, zboară, cade în sfîrșit*
Și se ridică rege!

Scanned with OKEN Scanner

— melodia principală, cu un caracter plin de măreție:



— vocile intermediare, clocotitoare,
— basul sonor și viguros:



Prin Liszt, pianul dobîndește o nouă dimensiune: întreaga claviatură este folosită, iar melodia sau acompaniamentul ei trec cu rapiditate de la o extremă la alta, așa cum veți auzi de mai multe ori în studiul *Mazeppa*.

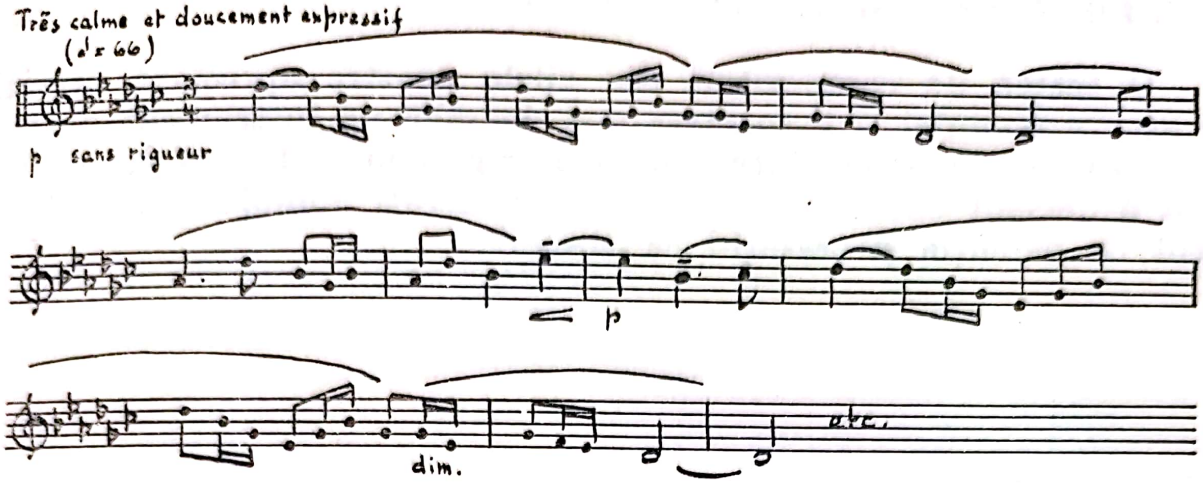
Al patrulea exemplu de lucrare pentru pian:

Fata cu părul bălai (1910)
din primul caiet de Preludii pentru pian
Claude Debussy

DEBUSSY ȘI PRELUDIILE SALE. *Ca și Chopin, marele său model, Debussy scrie 24 de preludii pentru pian, în care transpune chintesența artei sale subtile și rafinate.*

LUCRAREA. Cîntați această temă, ascultați-o, visați. Căci nimeni nu știe cine este această fată cu părul bălai. De altfel, Debussy nu-și intitula preludiul decît la sfîrșitul piesei, ca un post-scriptum.

Scanned with OKEN Scanner



LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

De la clavecin la pian.

Nimic nu ilustrează mai bine trecerea de la un instrument la altul decît exemplul celor trei muzicieni: Bach, Mozart, Beethoven.

Bach moare în 1750; în timpul vieții a îndrumat și a sfătuit fabricanți de piane, dar nu a scris decît pentru clavecin sau clavicord.

Mozart (1756—1791) folosește clavecinul în tinerețe, pianul la maturitate.

Beethoven (1770—1827) nu a scris decît pentru pian.

Debussy pianistul, văzut de un contemporan.

„Debussy a fost un pianist incomparabil. Cum să uităm suplețea, atingerea ușoară sau profunzimea tușeului său! În timp ce aluneca pe claviatură cu o dulceață insinuantă, el reușea să obțină accente de o extraordinară putere expresivă (...). Cînta aproape totdeauna cu o intensitate reținută, dar cu o sonoritate plină și viguroasă, fără nici o duritate în atac, ca și Chopin (...), pe care-l admira în aceeași măsură ca pe Bach și pe Liszt [1].

Cîțiva mari pianiști.

Pe lîngă Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, care au fost pianiști și compozitori, în secolul al XIX-lea apare pianistul virtuoz care execută compozițiile altora.

Amintiți numele cîtorva pianiști contemporani de renume internațional.

---

[1] M. Long: *Au piano avec Cl. Debussy*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

Pianul în muzica contemporană

O seamă de compozitori din zilele noastre apreciază precizia de atac a pianului și îl socotesc mai degrabă un instrument de percuție. Butada lui Hindemith, compozitor german, este atît de celebră, încît a devenit cuvînt de ordine: „Considerați pianul ca un instrument de percuție și tratați-l ca atare!“

Scanned with OKEN Scanner

12. INSTRUMENTELE DE SUFLAT

OBSERVAȚII

1. Suflați într-un capac de stilou sau într-un tub de sticlă, în așa fel încît să obțineți un sunet. Observați:
— poziția buzelor în raport cu tubul,
— dacă sunetul se schimbă, cînd tubul este deschis.

2. Luați un tub de 2—3 cm. diametru, lung de aproximativ 1 m. Oare este suficient să suflați în el pentru a obține un sunet? Care trebuie să fie poziția buzelor pentru a obține un sunet?

Dacă este posibil, repetați experiența cu un tub mai lung, sau mai scurt, cu un diametru mai mare, sau mai mic. Trageți concluziile.

3. Întindeți un fir de iarbă sau o foaie de hîrtie între palme și degetele mari, avînd mîinile împreunate. Suflînd le faceți să vibreze: în acest fel ați construit de fapt o ancie.

4. Demontați o muzicuță. Căutați anciile.

5. Observați un instrumentist care cîntă gama do la flautul-drept:
— stabiliți relația dintre înălțimea sunetelor și numărul de orificii astupate,
— cereți-i să sufle mai tare, de pildă, pe do de jos; ce se întîmplă?

Este ușor de înțeles cum se produce sunetul la un instrument cu coarde, ca în cazul viorii, pentru că *vedem vibrația coardei*. La un instrument de suflat, producerea sunetului este mai ascunsă, deoarece *coloana de aer din instrument este cea care vibrează*, iar mișcarea ei este mai greu de urmărit decît cea a unei coarde.

Scanned with OKEN Scanner

PRINCIPIILE INSTRUMENTELOR DE SUFLAT

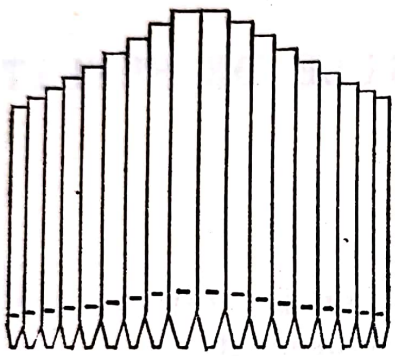
Înălțimea sunetului emis depinde în special de:
— lungimea coloanei de aer (gîndiți-vă la nai),
— forța de emisie și de presiune a buzelor (gîndiți-vă la modul de a cînta al trompetistului).

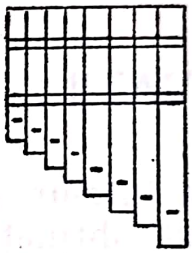
Observație: diametrul coloanei de aer (gîndiți-vă la diferitele tuburi ale unei orgi) influențează culoarea sunetului, a timbrului.

Ca și la coarde, pentru a obține înălțimea sunetelor dorite, trebuie modificați cei doi factori. Cum se procedează?

1. *Pentru a modifica lungimea coloanei de aer* se pot prezenta două cazuri:

a) instrumentul dispune de mai multe tuburi de lungimi diferite:



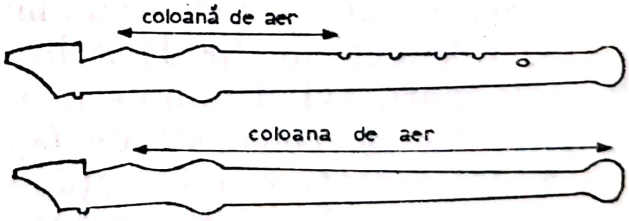


Exemple: Orga sau naiul

b) instrumentul nu are decît un singur tub, și, în acest caz, instrumentistul modifică lungimea cu ajutorul:

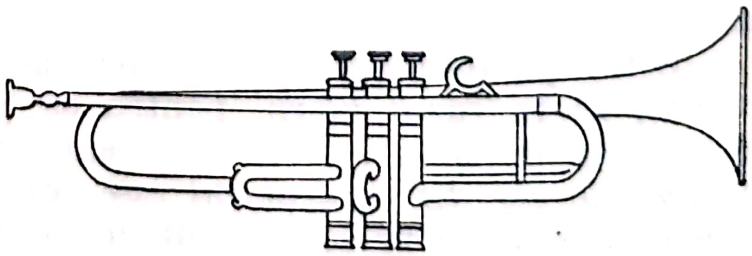
orificiilor care pot fi astupate după voie,

Exemplu: Flautul-drept



al pistoanelor, pe care instrumentistul le coboară deschizînd astfel în circuit tuburi suplimentare ce lungesc coloana de aer,

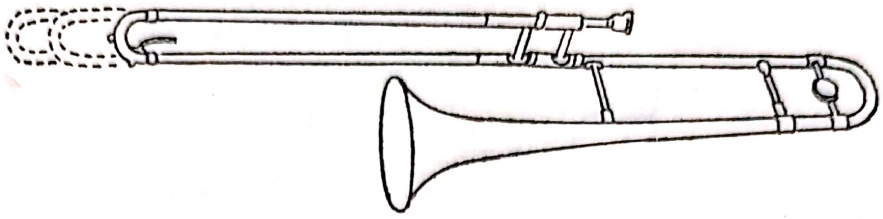
Exemplu: Trompeta



Scanned with OKEN Scanner

al unei culise care se lungește sau se scurtează, după necesități.

Exemplu: Trombonul



2. *Pentru a modifica forța de emisie și presiunea buzelor*, instrumentistul trebuie să stăpînească întreaga tehnică a suflului și a atacului, lucrul cel mai important pentru acest gen de muzicieni care, din acest motiv, se numesc „suflători".

De exemplu, în cazul foarte simplu al flautului-drept, amintit la observația nr. 5, o ușoară mărire a presiunii dă octava superioară, una mai puternică, dă octava a doua. La anumite instrumente, apare cvinta la octava superioară.

Observație. Adesea, prin combinarea celor două mijloace, lungimea coloanei de aer și forța de emisie, se obțin sunetele dorite.

CUM FACEM SĂ VIBREZE COLOANA DE AER

La vioară, atacul arcușului face să vibreze coarda; la pian, un ciocănel, la chitară, un deget. Prin urmare, trebuie să existe și pentru instrumentele de suflat un mijloc de a pune în mișcare coloana de aer.

Încă din antichitate, omul a găsit mai multe procedee, care pot fi împărțite în două tipuri principale:

— tipul instrumentelor cu gură de fluier

— tipul instrumentelor cu ancie (lamă vibratoare, a se vedea observația nr. 3).

Tipul instrumentelor cu gură de fluier

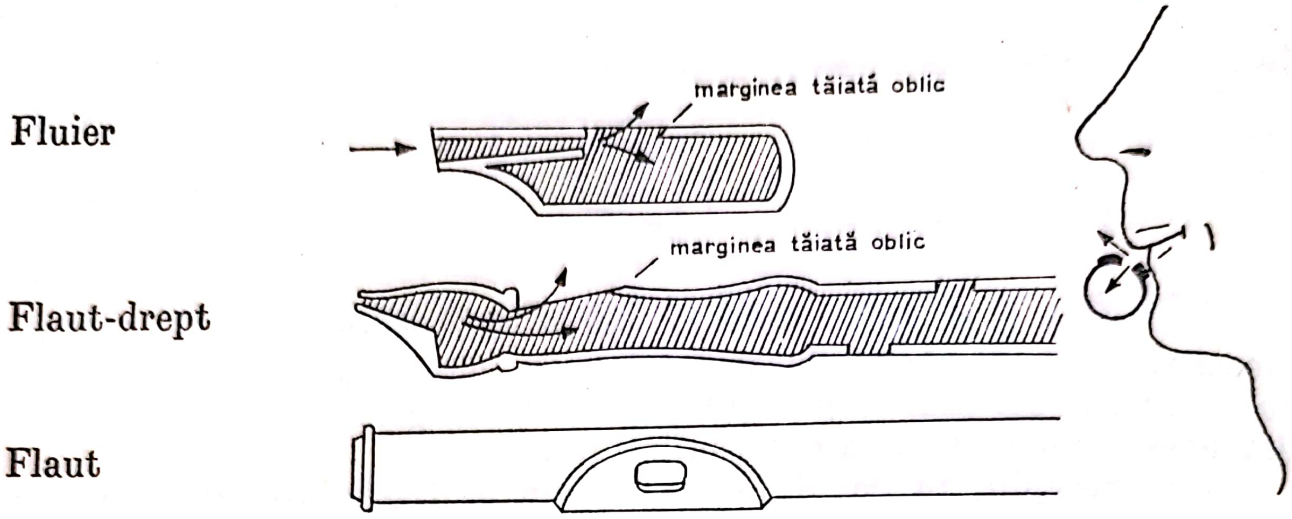
Reluați experiența nr. 1 de la pag. 77 și observați-l pe cel care suflă:

— colțul buzelor se depărtează, aerul trecînd doar printr-o deschizătură îngustă;

— pentru a produce un sunet, suflătorul trebuie să modifice înclinația capului instrumentului pînă ce fluxul de aer îndreptat spre muchia opusă se sparge, trece cînd spre cap, cînd în afară, dînd astfel naștere unei mișcări vibratorii care impresionează coloana de aer internă.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu: fluierele, flautele



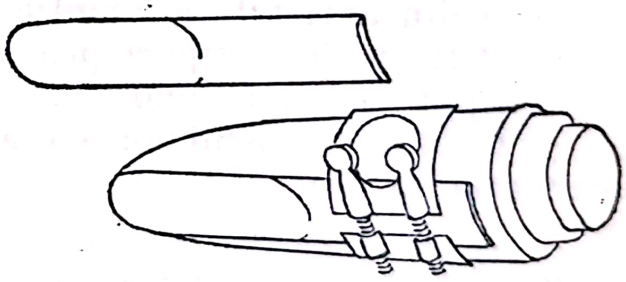
TIPUL DE ANCIE

Reluați experiența nr. 3. Firul de iarbă întins între degetele mari, un fel de ancie rudimentară, produce un sunet strident, inutilizabil ca atare, dar suficient pentru a impresiona o coloană de aer, dacă i se adaugă un tub.

DIFERITE FELURI DE ANCII

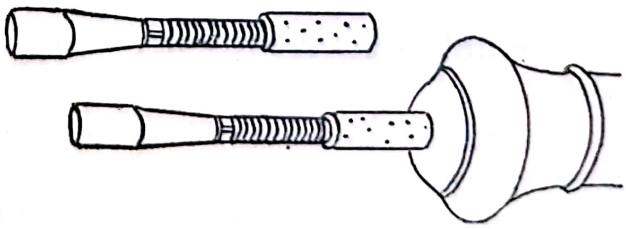
În practică, firul de iarbă este înlocuit cu o lamă de trestie, foarte fin tăiată. Ea poate fi:

simplă, ca la clarinet,



sau

dublă, ca la oboi.



În ambele cazuri, anciile se numesc oscilante pentru că se lovesc de mușchiuc, ca în cazul anciilor simple de la clarinet, sau una de alta, ca în cazul anciilor duble de la oboi.

Scanned with OKEN Scanner

Se pot fabrica și ancii libere (care nu se lovesc); sunetul produs este satisfăcător pentru a fi utilizate singure, fără tub. Exemple: armoniul, muzicuța, acordeonul.

Alt fel de ancie. Reluați experiența nr. 2. Ea vă arată că nu este suficient numai să suflați într-un tub pentru a produce un sunet. Operația este mai complicată. Trebuie să vă apropiați buzele, să le întăriți, să le apăsați pe marginea tubului sau pe mîna dumneavoastră formînd o pîlnie. Numai atunci *tubul va produce un sunet, pentru că buzele dumneavoastră vibrează ca o ancie dublă.*

Exemplu: alămurile sau instrumentele cu ambușură, după numele ce se dă unui soi de pîlnie pe care apasă buzele instrumentistului, trompeta, cornul, trombonul, tuba etc.

Diversitatea și bogăția instrumentelor de suflat.

Toate aceste moduri de a produce sunete, atît de diferite unele de altele, au o influență determinantă asupra sonorității. Așa se explică diversitatea și bogăția instrumentelor; fiecare își are tehnica și particularitățile lui și aduc în orchestră o culoare personală, însușire care îl face să fie folosit cu succes ca instrument solistic.

În sfîrșit — și ne referim în special la alămuri — ele se disting prin strălucire și vigoare.

LUCRĂRI PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT

Știm că numai instrumentele de suflat din alamă formează o fanfară, că muzica de cameră cunoaște formații restrînse de suflători: trio de instrumente cu ancie, cvintet de suflători etc. (vezi pag. 53) Dar cel mai frecvent le întîlnim asociate în orchestră, pe care o îmbogățesc prin culoarea lor caracteristică. Următoarele două exemple ilustrează cele două tendințe: primul se referă la un grup de instrumente de suflat, iar al doilea ni le prezintă în dialog cu orchestra.

Scanned with OKEN Scanner

Primul exemplu:

La Cheminée du Roi René (1939).
Suită pentru cvintet de instrumente de suflat (flaut sau picolă, oboi, clarinet, corn, fagot).

Darius Milhaud

COMPOZITORUL. *Născut la Aix-en-Provence în 1892, Darius Milhaud studiază la Paris. Membru al „Grupului celor şase", alături de Poulenc, Honegger, Auric, Germaine Tailleferre şi Durey, el a scris cu generozitate şi din abundenţă, abordînd toate genurile, de la operă la simfonie, inclusiv balet şi muzică de cameră.*

LUCRAREA. *Regele René din Provence* (1409—1480) a rămas celebru prin bunătatea şi înţelepciunea sa. Se spune că avea obiceiul să se încălzească iarna la soare iar oamenii din Aix au numit colţul său preferat *La cheminée du Roi René*. Milhaud evocă în şapte scene scurte îndeletnicirile şi tihna bunului rege René:

1. *Cortegiu:* amintirea, uşor duioasă a cortegiului regal.
2. *Aubade:* plină de prospeţime şi delicateţe, aşa cum se cuvine.
3. *Jongleri:* jongleri sprinteni îl distrează pe Rege.
4. *La Maousinglade:* evocare duioasă şi poetică a unui sat din apropiere de Aix.
5. *Întreceri pe Arc:* întreceri nautice pe un rîu care curge în împrejurimile oraşului Aix.
6. *Vînătoare la Valabre:* trec hăitaşii regelui cu goarnele şi călăreţii lui.
7. *Madrigal nocturn* · ziua se sfîrşeşte în calm şi tihnă.

Poate că veţi avea unele dificultăţi la prima audiţie a acestei lucrări. Nu fiţi contrariaţi; nu judecaţi în pripă; reluaţi-o mai tîrziu şi lăsaţi-vă pătrunşi de poezia ei.

Al doilea exemplu.

Concert pentru orchestră (1943)
Partea a 2-a; Joc de doi

Béla Bartók

COMPOZITORUL. *Béla Bartók este un compozitor ungur, născut în 1881. El învaţă pianul cu mama sa, apoi continuă studiile la Budapesta.*

Scanned with OKEN Scanner

Tînăr profesor de pian, în afară de timpul pe care îl consacră studiului, Bartók culege de la izvoarele lor cîntece populare. Pătruns de această artă deopotrivă subtilă și viguroasă, Bartók își creează un stil cu totul personal. Este unul dintre cei mai mari compozitori ai secolului nostru. Refugiat în Statele Unite în timpul războiului, moare în mizerie la New York, în 1945.

LUCRAREA. Titlul *Concert pentru orchestră* înseamnă de fapt că, în această compoziție, mai multe instrumente din orchestră au rol solistic. Lucrarea are cinci părți:

1. Introducere și allegro vivace, 2. Joc de doi. 3. Elegie. 4. Intermezzo. 5. Final.

Partea a doua, „Joc de doi" este astfel denumită pentru că soliștii apar doi cîte doi.

Mai întîi, după o introducere a tobei mici, două fagoturi zefletoare la sextă; apoi două oboaie, la terță, două clarinete, clevetitoare, la septimă (!), două flaute, clare și transparente, la cvintă și, în sfîrșit, două trompete cu surdină, pițigăiate, la secundă (!).

De remarcat varietatea intervalelor folosite și potrivirea lor perfectă cu fiecare instrument.

La mijlocul părții, alămurile (două trompete, două tromboane și tube), intonează un frumos coral, amplu și calm, abia punctat de ritmul tobei-mici.

O frază descendentă a cornilor, cîteva porniri greșite (voite!) și perechile reapar în aceeași ordine. În sfîrșit, toba-mică are ultimul cuvînt.

Această lucrare viguroasă și sănătoasă poate vă sună neobișnuit. Ca și în cazul cvintetului de Milhaud, lăsați-o să se odihnească pentru a reveni la ea mai tîrziu. Veți simți atunci nevoia de a o cunoaște în întregime.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Ați remarcat similitudinea celor doi factori care determină înălțimea sunetelor la coarde și la coloanele de aer?

Coarde:	Coloana de aer:
Lungimea coardei	Lungimea coloanei de aer
Tensiunea coardei	Forța de emisie

Principiul instrumentelor de suflat vi se pare poate complicat. Liniștiți-vă, pentru că în modestia sa, Josef Haydn spunea la vîrsta de 75 de ani: „Oare voi muri acum? Tocmai cînd am început să înțeleg instrumentele de suflat!"

Scanned with OKEN Scanner

Istoricul instrumentelor de suflat este foarte lung. Din antichitate, omul a folosit flautul, simplu sau cu două tuburi, oboiul de trestie, goarnele și cornii... în formă de coarne (Asia Mică, vechiul Egipt, Grecia etc.). Templul, ne spune biblia, răsună de instrumente de suflat din alamă și din lemn.

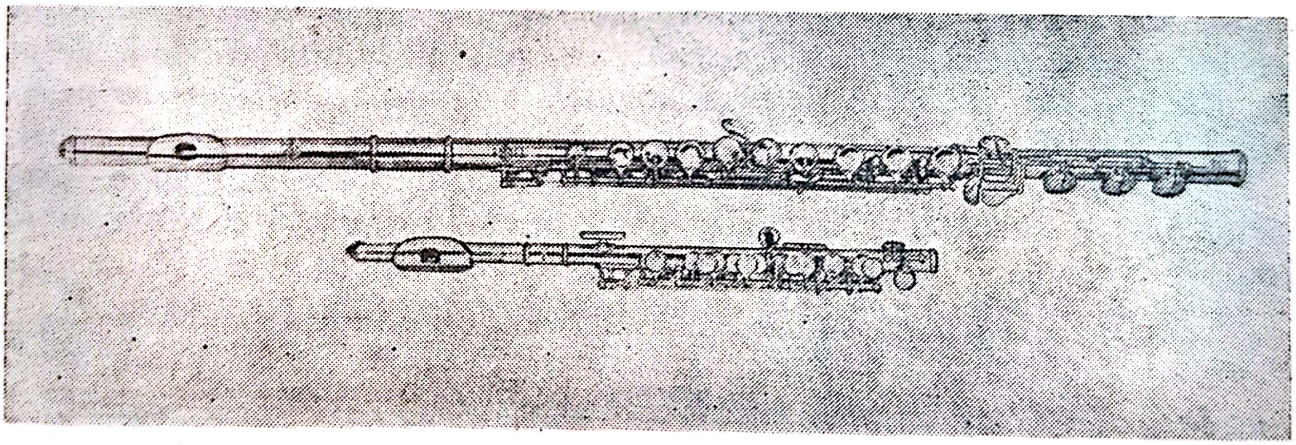
În evul mediu, cele mai sonore dintre ele formau „*instrumente — înalte*“ și îl însoțeau pe nobil la război, la turniruri sau la vînătoare. Din timpul lui Francisc I, regele Franței, aceste instrumente au fost grupate sub denumirea evocatoare de „*Musique de l'Ecurie*“.

Datorită calităților lor mobilizatoare, ele au fost dintotdeauna destinate războiului sau muzicii în aer liber. Dar progresul fabricației și al tehnicii instrumentale a dus la descoperirea și aprecierea calităților poetice ale instrumentelor de suflat din lemn și ale unora din alamă.

Scanned with OKEN Scanner

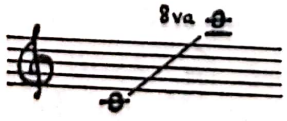
13. FLAUTUL — FLAUTUL-MIC

Flautul-lateral (traversier) este singurul care se foloseşte astăzi în orchestră; în mod obişnuit, el este acordat în do, şi completat în registrul acut de flautul-mic (numit şi picolă sau flautul piccolo). Uneori, se recurge şi la un flaut mai grav, în sol, cu o sonoritate plină şi caldă.



Tubul flautului în do este cilindric, confecţionat din argint, metal argintat sau din lemn. Lung de 67 cm. este prevăzut cu 16 orificii şi poate fi demontat în trei părţi. Un întreg sistem de clape şi pîrghii vine în ajutorul flautistului şi îi îngăduie să astupe orificiile extreme, fără a trebui să-şi deplaseze mîinile.

ÎNTINDEREA lui poate fi comparată cu cea a viorii.



Posibilităţile lui ne îndreptăţesc să-l considerăm ca pe unul dintre cele mai suple instrumente de suflat; sonoritatea lui este:
— strălucitoare şi colorată în acut,
— plină de farmec şi poezie în mediu,
— depărtată şi caldă în grav.

Flautul, solist prin excelenţă, este soprano orchestrei. În registrul acut extrem, este înlocuit de flautul mic sau picola, care sună cu o octavă mai sus decît flautul. Sunete atît de acute nu mai au prea multă dulceaţă, dar prin strălucirea şi stridenţa lor pot realiza cu succes efecte dramatice, chiar diabolice.

Primul exemplu de compoziţie pentru flaut, *Pavana pentru frumoasa din pădurea adormită*, este luat din lucrarea *Mama mea gîsca;* această piesă de Ravel este prezentată împreună cu alte opere descriptive la pag. 159.

Al doilea exemplu, total diferit, vă va arăta agilitatea flautului:

Suita a II-a în si minor pentru flaut şi orchestră de coarde
Badinerie **J. S. Bach** **(în jurul anului 1721)**

Bach şi suitele sale pentru orchestră. *Bach a scris patru (poate cinci) suite de dansuri pentru orchestră. Primele două datează din perioada instrumentală de la Coethen (vezi pag. 47), ultimele de la Leipzig. Ele solicită, în afară de instrumentele cu coarde, suflători ca trompetişti şi oboişti. În Suita a II-a în si minor, flautul are rol de solist.*

Lucrarea. După o importantă uvertură, suita cuprinde şase părţi, dintre care cinci dansuri: Uvertura — Rondo — Sarabande — Bourrée I şi II — Poloneză — Menuet — Badinerie.

Ultima piesă, Badinerie, este foarte spirituală şi vioaie:

Exemplu muzical pentru flautul-mic:

Damnaţiunea lui Faust (1846)
Marş ungar

Hector Berlioz

Compozitorul. *Născut în 1803 în departamentul Isère, Hector Berlioz începe să studieze medicina la Paris, dar renunţă la aceste*

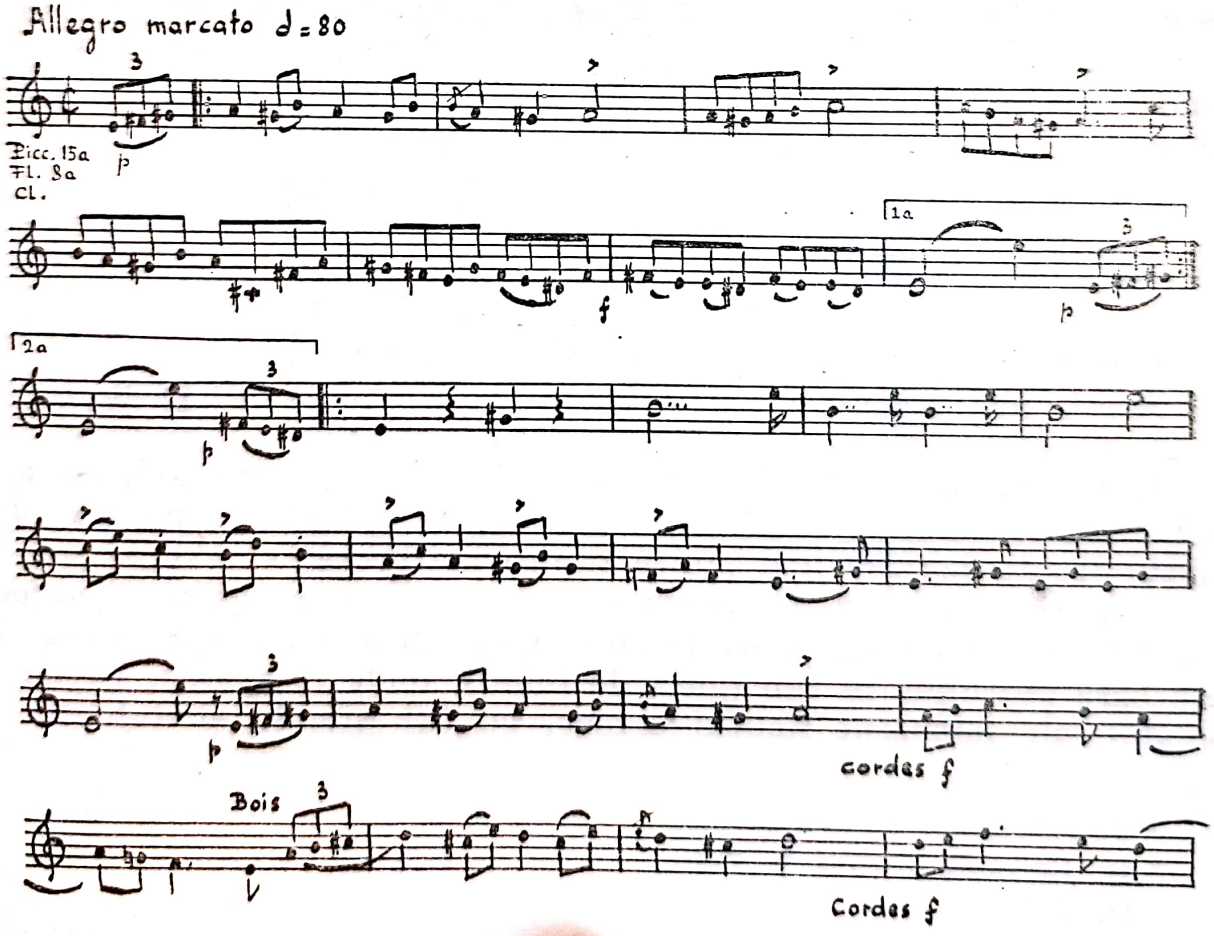
Scanned with OKEN Scanner

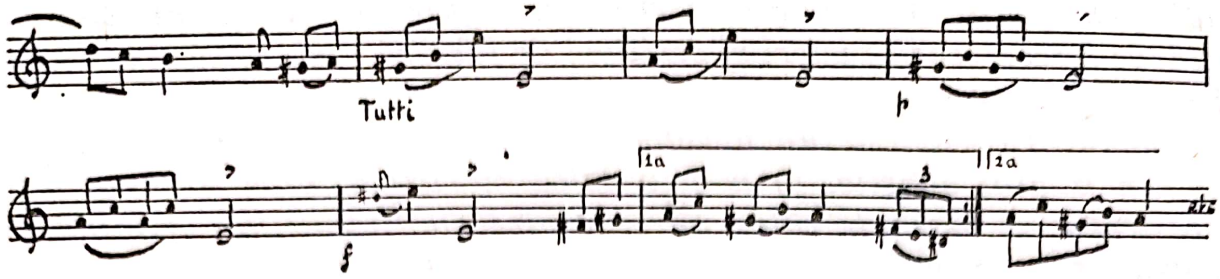
studii pentru a se înscrie la Conservator. Obține Marele premiu al Romei în 1830; frecventează pictori și scriitori de factură romantică și se distinge atît prin personalitatea sa tumultuoasă, cît și printr-o viață bogată în evenimente. Berlioz este un novator pasionat; prin muzica și prietenii sale din mediul artistic, prin activitatea ziaristică, prin tratatul său de orchestrație, el deschide calea uneia dintre manifestările romantismului muzical: muzica cu program. *Berlioz moare la Paris în 1869.*

LUCRAREA. *Damnațiunea lui Faust* este o *legendă dramatică*, liber inspirată din Faust de Goethe.

Pentru ce acest nume de „Marș ungar"? Pentru că, scrie Berlioz la începutul partiturii, „...tema acestui marș pe care am orchestrat-o și am dezvoltat-o este celebră în Ungaria sub numele de marșul lui Rakoczy; foarte veche și de un autor necunoscut, este cîntecul de luptă al ungurilor".

Instrumentele de suflat din alamă execută la început schema ritmică a temei care este apoi expusă de instrumentele de suflat din lemn (printre care picola în acut):





„Defilarea, variată și impresionantă, capătă proporții: dar atmosfera se întunecă brusc și Berlioz sugerează prin lovituri surde, la baterie, bătălia, la început îndepărtată, apoi din ce în ce mai aproape; el redă prin strălucitoare accente ale instrumentelor de alamă (în special ale trombonilor) exaltarea ce crește pînă la stringendo-ul final, care pare că-i poartă pe soldații învingători într-o apoteoză de luptă“ [1].

Cîteva cuvinte referitoare la prezentarea Marșului ungar la Budapesta, 6 februarie 1846:

„...A fost un eveniment de neuitat. Marele *crescendo*, punctat de loviturile de tun ale tobei-mari, în al cărui moment culminant tema marșului izbucnește într-un *fortissimo* covîrșitor, a stîrnit în rîndurile auditorilor asemenea strigăte, încît finalul lucrării s-a pierdut în zgomot“. Marșul a trebuit reluat, iar Berlioz povestește că a doua oară „cu mare greutate publicul s-a putut abține trei sau patru secunde în plus față de prima oară, pentru a asculta cîteva măsuri din coda“ [2].

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Cele trei tipuri de flaute — Istoricul lor.

Aceste instrumente pline de grație sînt foarte vechi: găsim flaute cu 25 de secole î.e.n.

1. *Flautul-drept*, un simplu tub de trestie, este probabil cel mai vechi; naiul, care este îndeobște un instrument rustic, provine din flautul-drept, dar are mai multe tuburi alăturate.

2. *Flautul-cu-cioc*[3] marchează un oarecare progres, deoarece fluxul de aer este condus printr-un canal (vezi pag. 80) spre deschizătura care pătrunde în tub (gura de fluier), unde se sparge. Grecii și romanii au cunoscut flautul-cu-cioc, cu tub simplu și dublu.

---

[1] J. Feschotte, *Berlioz*, p. 85
[2] H. Barraud, *Berlioz*, p. 142
[3] fr. Flûte à bec

Scanned with OKEN Scanner

În evul mediu au fost construite diferite mărimi de flaute ce formează o familie. Se numesc „flauto d'amore" datorită sonorității lor calde.

Flautul-cu-cioc a fost folosit uneori de Bach, ca apoi să dispară complet pînă în epoca noastră, cînd anumite ansambluri, dorind să respecte adevărul istoric, execută lucrările cu instrumente vechi.

Reamintim că flautul-drept este un flaut-cu-cioc.

3. *Flautul-lateral* (traversier) apare mai tîrziu, probabil la începutul e.n., venind din Orient. Este denumit lateral, pentru a fi deosebit de flautul-cu-cioc.

În secolul al XVIII-lea, adăugirea clapelor și a pîrghiilor, înlocuirea metalului cu lemnul, ca și o mai bună dispunere a *orificiilor* îmbunătățesc mult instrumentul. Dar numai inovațiile lui Böhm, în jurul anului 1832, îl aduc la starea de perfecțiune actuală.

Flautist, gravură din sec. XVIII.

Scanned with OKEN Scanner

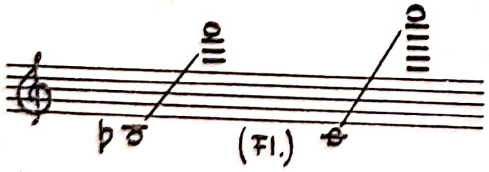
14. OBOIUL — CORNUL ENGLEZ FAGOTUL — CONTRAFAGOTUL

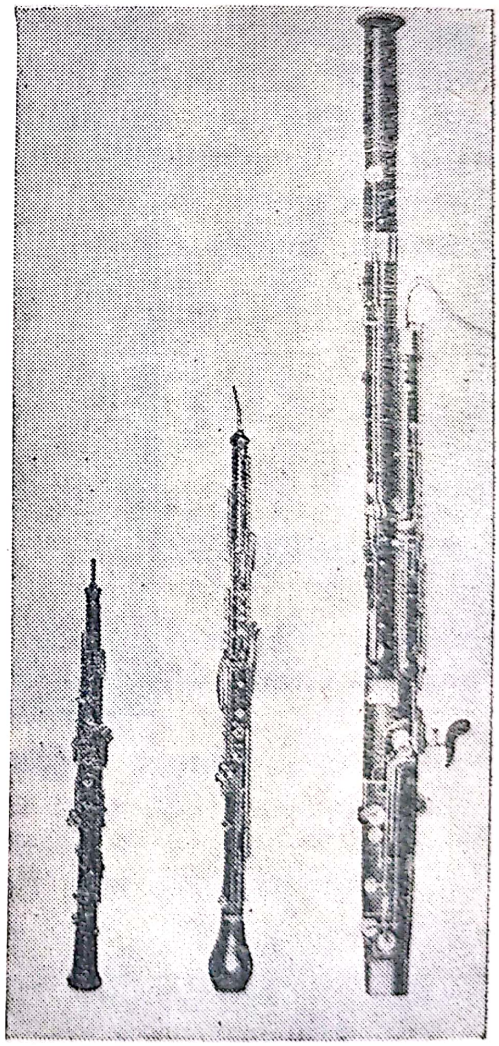
Deși foarte diferite ca aspect, aceste patru instrumente au ceva comun: coloana de aer este pusă în mișcare de o *ancie dublă* (vezi pag. 80).

OBOIUL

Pe cînd flautul este în mod obișnuit confecționat din metal, oboiul este un veritabil instrument de lemn. Tubul conic, lung de 60 cm, se termină printr-o pîlnie ușor evazată. Avînd mai multe orificii, oboiul, ca și flautul, este înzestrat cu un mecanism complicat — douăzeci de clape — care-i permite să-și extindă registrul, să-și îmbunătățească precizia intonației și să ușureze execuția.

ÎNTINDEREA lui este puțin mai redusă decît cea a flautului:





Oboi, Corn englez, Fagot,

Scanned with OKEN Scanner

TIMBRUL. De secole, culoarea oboiului este asociată cu imagini pastorale, poate din cauza originii lui rustice.

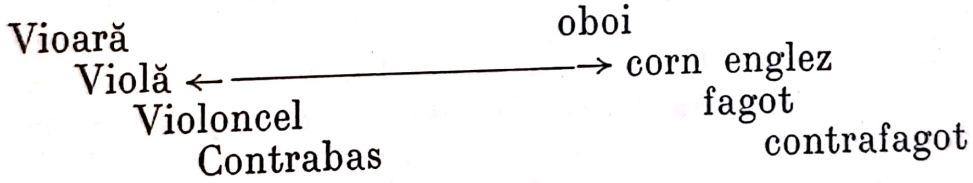
Şi astăzi încă, se vorbeşte de timbrul lui pastoral, rustic. Acest timbru este uşor de recunoscut: puţin nazal, puţin sec, dar vibrant şi luminos.

POSIBILITĂŢILE LUI. Mai puţin suplu decît flautul, oboiul este înainte de toate un *instrument cantabil.*

Începînd cu Bach, care a folosit mult oboiul pentru a obţine un sunet amplu şi bogat, fără a recurge la trompete, acestui instrument i se cere să exprime toate stările sufletului omenesc, de la bucuria calmă pînă la tristeţea cea mai amară.

CORNUL ENGLEZ

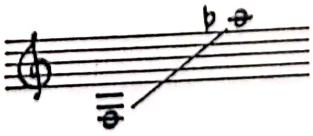
Supravieţuitor al unei familii de oboaie, care număra în secolul al XVI-lea cam jumătate de duzină de instrumente, cu o întindere de la grav la acut, cornul englez ocupă între oboi şi fagot un loc ce poate fi comparat cu cel ocupat de violă între vioară şi violoncel. Este deci un oboi-alto, instrument transpozitor care sună în fa (vezi pag. 95 — 96).



NUMELE lui se explică greu; să nu credeţi că face parte din instrumentele de suflat din alamă, căci nu are nimic dintr-un corn!

INSTRUMENTUL, prin mecanismul lui, este foarte apropiat de oboi, dar tubul, mai lung (aproximativ 80 cm.), în loc să fie evazat, se termină cu o umflătură, în formă de pară.

ÎNTINDERE ŞI SONORITATE. S-a menţinut în orchestră, în timp ce alţi reprezentanţi ai familiei au dispărut, datorită faptului că sonoritatea lui puţin voalată are o culoare nostalgică care lipseşte oboiului:



FAGOTUL

Strămoșii lui, bombardele, se numeau și „gros-bois“ [1] pentru a le deosebi de „hauts-bois“ [2], instrumente cu un registru mai înalt; fagotul este deci un bas cu însușiri caracteristice: soliditate, amploare, bogăție.

Instrumentul. În secolul al XVI-lea, un abate din Ferrara a avut ideea de a îndoi tuburile lungi și incomode ale bombardelor. De atunci, instrumentul are un tub curbat ca un ac de păr. Lung de 1,37 m, este prevăzut cu 19 clape, foarte necesare dacă ne gîndim la lungimea lui. Deoarece ar fi fost greu de folosit un astfel de instrument, introducerea aerului se face printr-un tub subțire îndoit, în care se află ancia dublă.

Întinderea lui este deosebit de mare:

Posibilitățile lui. Nu vă încredeți în aparențe!

Fagotul este foarte suplu:

— puternic și colorat, în registrul grav,
— foarte expresiv, visător și vesel, în registrul-mediu,
— dureros sau tînguitor, în registrul acut,
— precis, ironic sau cu haz, în staccato.

Fagotul este și el un *instrument cantabil*, foarte potrivit pentru roluri solistice.

Dacă sînt necesari, în special într-o orchestră mare, bași cu un registru mai grav, se utilizează:

CONTRAFAGOTUL

El deține, la octava inferioară a fagotului, un rol oarecum asemănător cu cel al contrabasurilor. Acestui instrument i se cere mai mult să intensifice edificiul sonor prin dublarea bașilor, decît să emită sonorități solistice. Totuși, există cazuri în care contrafagotul domină sonoritățile profunde ale orchestrei; veți remarca în acest caz:

— bași plini și consistenți,
— un registru acut care slăbește repede și devine nazal.

---

[1] lemne-grave
[2] lemne-înalte

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu muzical pentru oboi.

Cvartet pentru oboi, vioară, violă și violoncel
KV 370 (1781)

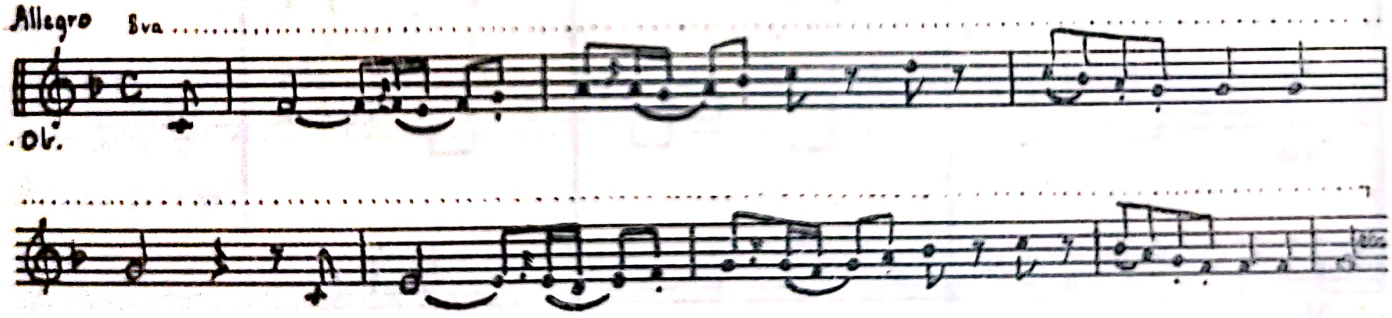
Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ȘI CVARTETUL CU OBOI. *Compozitorul a dedicat această lucrare oboistului Friedrich Ramm, așa cum mai tîrziu va compune cvintetul cu clarinet în cinstea clarinetistului Stadler (a se vedea pag. 101). Mozart a scris acest cvartet cu mult interes, stimulat fiind de calitățile deosebite ale oboistului Ramm. „Nimeni pînă acum nu a stăpînit oboiul ca el, obținînd o sonoritate atît de frumoasă, rotundă, dulce, naturală...", relatează un dicționar al epocii* [1].

LUCRAREA. Acest cvartet cuprinde trei părți:

Allegro	—	Adagio	—	Rondo
în fa major		în re minor		în fa major

Allegro-ul inițial este alcătuit din două părți ce se repetă; prima parte se bazează în special pe această temă vioaie și hotărîtă:



a doua parte este la început mai reținută,

iar apoi urmează reluarea primei teme.

Adagio-ul este foarte scurt dar de o frumoasă și densă factură muzicală, ce nu părăsește culoarea întunecată a lui re minor.

Rondo-ul final este forma cu refren pe care o cunoaștem (a se vedea pag. 42, 71). Refrenul este ușor de recunoscut după caracterul lui vesel:

[1] Gerber, *Dictionnaire des musiciens*, citat de A. Einstein: *Mozart*, p. 221.

Exemplu muzical pentru oboi:

Cvartet pentru oboi, vioară, violă și violoncel KV 370 (1781)

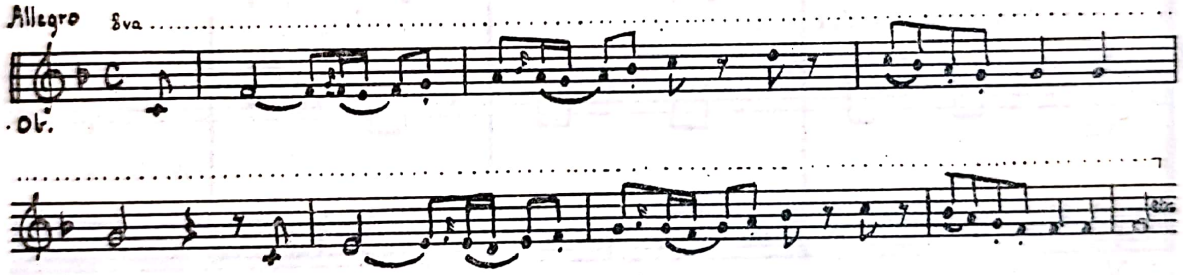
Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ȘI CVARTETUL CU OBOI. *Compozitorul a dedicat această lucrare oboistului Friedrich Ramm, așa cum mai tîrziu va compune cvintetul cu clarinet în cinstea clarinetistului Stadler (a se vedea pag. 101). Mozart a scris acest cvartet cu mult interes, stimulat fiind de calitățile deosebite ale oboistului Ramm. „Nimeni pînă acum nu a stăpînit oboiul ca el, obținînd o sonoritate atît de frumoasă, rotundă, dulce, naturală...", relatează un dicționar al epocii* [1].

LUCRAREA. Acest cvartet cuprinde trei părți:

Allegro	—	Adagio	—	Rondo
în fa major		în re minor		în fa major

Allegro-ul inițial este alcătuit din două părți ce se repetă; prima parte se bazează în special pe această temă vioaie și hotărîtă:



a doua parte este la început mai reținută,

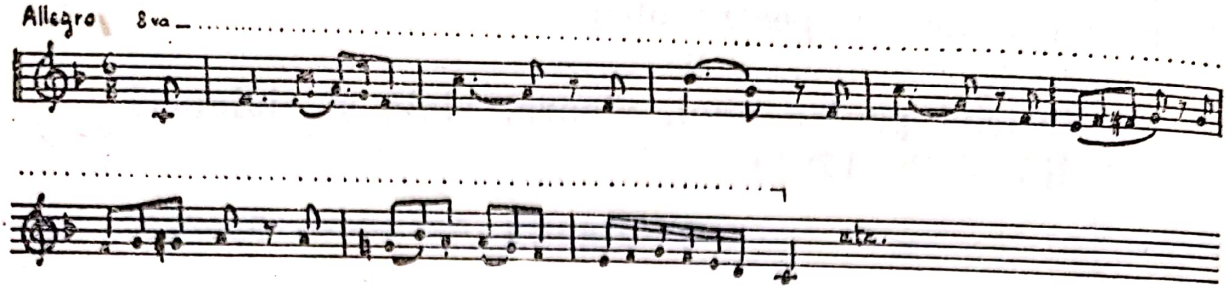
iar apoi urmează reluarea primei teme.

Adagio-ul este foarte scurt dar de o frumoasă și densă factură muzicală, ce nu părăsește culoarea întunecată a lui re minor.

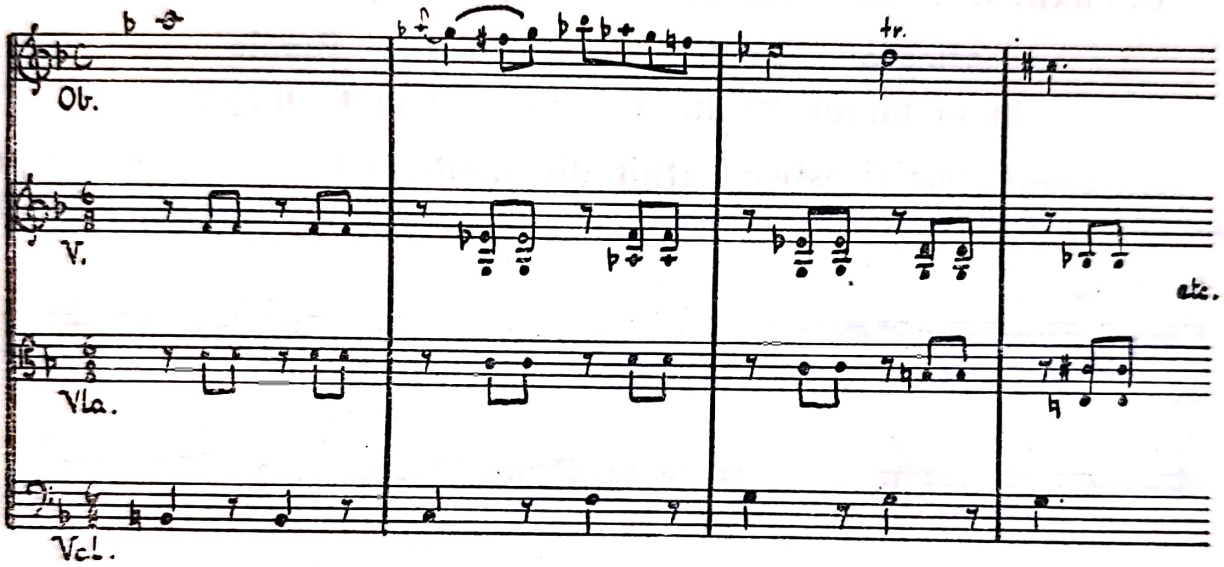
Rondo-ul final este forma cu refren pe care o cunoaștem (a se vedea pag. 42, 71). Refrenul este ușor de recunoscut după caracterul lui vesel:

---

[1] Gerber, *Dictionnaire des musiciens*, citat de A. Einstein: *Mozart*, p. 221.



Unul dintre cuplete prezintă o particularitate foarte rar întîlnită la Mozart. Într-adevăr, pe cînd cele trei instrumente cu coarde urmează liniștite mișcarea de $\frac{6}{8}$, oboiul se suprapune cu un motiv în $\frac{4}{4}$! Mozart a voit oare să glumească — era doar maestru în acest domeniu! — să pună o capcană ritmică în calea oboistului? Nimeni nu va ști vreodată. Și totuși, după ce s-a abătut din drumul partenerilor lui de-a lungul a zece măsuri, oboiul revine la măsura de $\frac{6}{8}$.



Poate vă este greu să deosebiți cornul englez de oboi. Din acest motiv, așa cum am procedat în cazul violei și al viorii, exemplul reținut vă va da posibilitatea să ascultați ambele instrumente simultan.

Exemplu muzical pentru cornul englez:

Simfonia fantastică, op. 14 (1830)
Scenă pe cîmp.

Hector Berlioz

BERLIOZ ÎN 1830. *Pentru a cincea oară, în iulie 1830, Berlioz se prezintă la concursul pentru Marele premiu al Romei. De această dată,*

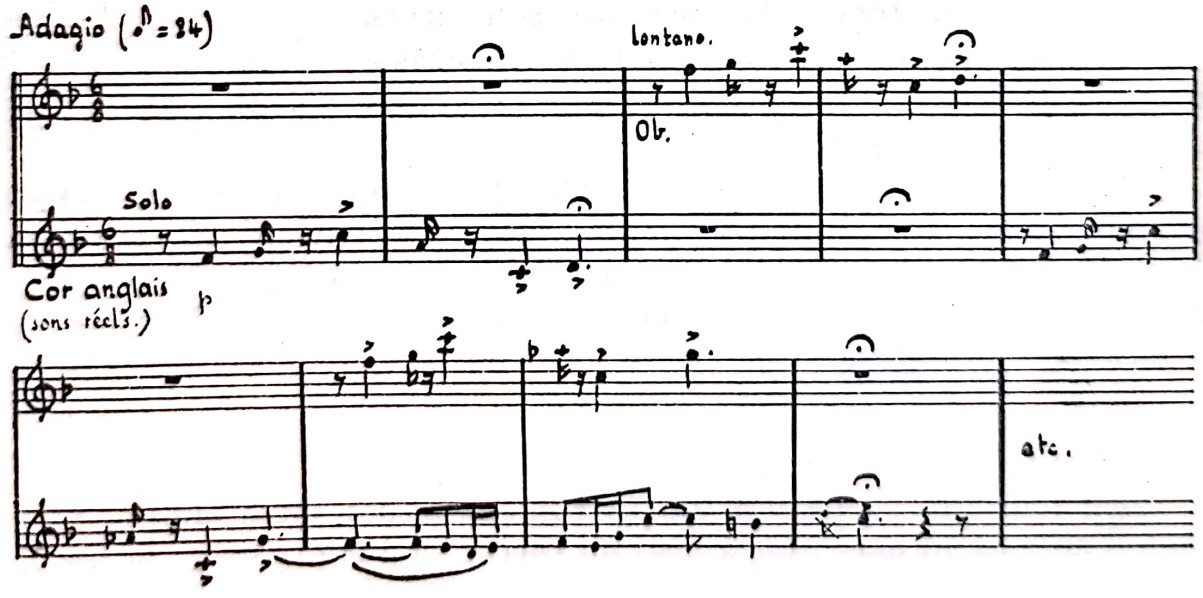
i se decernează „Primul mare premiu". Rouget de l'Isle, autorul Marsiliezei, îi trimite o scrisoare prin care îi mulțumește pentru o dedicație muzicală: „Mintea dumneavoastră pare să fie un vulcan mereu în erupție!".

La 5 decembrie are loc prima execuție a Simfoniei fantastice, *primită mai bine de public decît de critică. Printre auditori se afla și Franz Liszt „...care s-a remarcat prin aplauze și entuziastele sale manifestări"* [1]. *De aici avea să se nască o mare prietenie între cei doi muzicieni.*

LUCRAREA. *Simfonia fantastică* descrie, după afirmația lui Berlioz însuși, episoade din viața unui artist; cuprinde cinci părți intitulate astfel:

1. Visare și pasiune 2. Un bal 3. Scenă pe cîmp
4. Mersul spre supliciu 5. Visul unei nopți de sabat.

Iată textul lui Berlioz pentru Scena cîmpenească. „Într-o seară de vară, la țară, el (artistul) aude doi păstori cîntînd cîntece ciobănești; acest duet pastoral, locul unde se desfășoară scena, foșnetul ușor al copacilor domol legănați de vînt, cîteva motive ce exprimă o speranță făurită de curînd îi aduc în suflet o pace neobișnuită, îi colorează mai vesel gîndurile; dar ea (imaginea femeii iubite) apare din nou, inima i se strînge, presentimente dureroase îl frămîntă; dacă ea îl înșală... Unul dintre păstori reia melodia naivă, celălalt nu-i mai răspunde. Soarele apune... zgomot de tunet îndepărtat... singurătate... liniște..."



*

[1] Citat de J. Feschotte: *Berlioz*, p. 25.

Ca exemple muzicale pentru fagot, vă propunem „Cîntecul de leagăn“ din *Pasărea de foc* de Stravinski și motivul măturii din *Ucenicul vrăjitor*, de Paul Dukas. Aceste piese, împreună cu alte lucrări descriptive sînt analizate la pag. 157 și la pag. 167.

De asemenea, exemplul muzical pentru contrafagot este extras din *Mama mea gîsca*, de Maurice Ravel *(Frumoasa și Bestia)* a se vedea pag. 162.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Istoricul oboiului, ca și cel al flautului, se pierde în trecutul îndepărtat. Venit din Orient, acest tip de instrument este întîlnit în Egipt, apoi în Grecia Antică unde este cunoscut sub denumirea de *aulos*. El poate avea un tub simplu sau dublu.

În evul mediu apare termenul de oboi [1] pentru a desemna instrumentele cu registru acut ce fac parte din familia instrumentelor denumite *chalumeaux*. În unele provincii din Franța există instrumente denumite *muse* sau *mussette*, *biniou*, care fac parte tot din familia oboiului.

Sonoritatea lor este apreciată, căci sînt denumite și *douçaines*[2]. Dar această sonoritate dulce se pare că era foarte relativă, deoarece muzica militară din timpul lui Ludovic al XV-lea adoptă oboiul... pentru vigoarea sonorității lui.

Ca și în cazul altor instrumente de suflat, progresul tehnicii instrumentale, dezvoltarea gustului pentru muzică, introducerea oboiului în orchestră (epoca lui Lully) sînt factori ce îi vor conferi caracterul de distincție și vor face din el instrumentul delicat și poetic pe care îl cunoaștem.

*

Bach folosește cu plăcere un instrument situat între oboi și cornul englez (denumit în acea epocă *oboe da caccia* [3]). Este vorba de un *oboe*

---

[1] fr. *hautbois* = instrument înalt de lemn

[2] ital. = *dolciana*

[3] oboi de vînătoare

d'amore, acordat în la. Ravel îl reintroduce în orchestră în *Bolero* (a se vedea pag. 138).

*

Ați auzit desigur sonoritatea caracteristică a cimpoiului. Nu este numai un instrument scoțian, cum se crede în mod obișnuit, ci și un instrument asiatic și mediteranian, și încă foarte vechi.

Unul dintre tuburi, cel melodic, are adesea o ancie dublă, ca un oboi, pe cînd burdonul, caracteristic cimpoiului, are o ancie simplă (ca un clarinet).

*

Există un exemplu muzical celebru pentru cornul englez, în actul III din opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner. Tristan, rănit, își așteaptă moartea. Nu departe de el, un păstor cîntă o melodie naivă, dar impresionantă prin simplitatea și conturul ei.

*

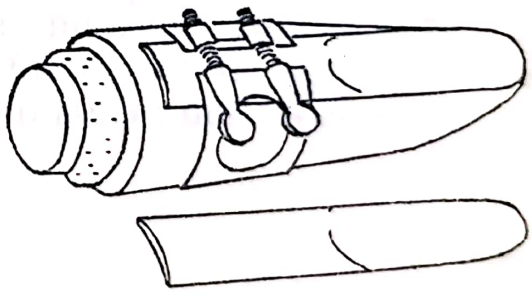
Într-un alt exemplu cunoscut, este vorba de uvertura la opera *Wilhelm Tell* de Rossini, compozitorul se amuză încredințînd *cornului englez* un motiv al *cornului din Alpi*.

15. CLARINETUL — CLARINETUL - BAS — SAXOFOANELE

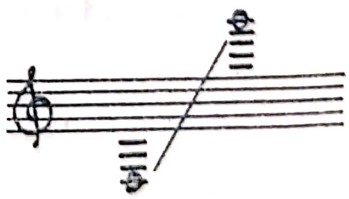
CLARINETUL

Iată încă un tipic instrument de suflat din lemn. Clarinetul în si bemol (a se vedea pag. următoare), lung de 59 cm., este format dintr-un tub cilindric, pe care sînt dispuse 24 de orificii, ce se termină cu o pîlnie. Mecanismul lui ce imită flautul, este prevăzut cu 20 de clape, conferindu-i o mare suplețe în execuție.

De capul instrumentului este fixată printr-un șurub o ancie simplă oscilantă.



ÎNTINDEREA lui este cea mai mare dintre toate instrumentele de suflat (clarinet în si bemol, sunete reale):



Scanned with OKEN Scanner

TIMBRUL. Acest instrument privilegiat are trei registre de culori foarte distincte:

— un registru grav, suplu și colorat, denumit *chalumeau*

— un registru mediu, neutru și puțin ingrat,

— un registru acut, strălucitor, denumit *clairon*, căruia i se poate adăuga un registru supraacut, ce permite obținerea unor efecte speciale folosite între altele și în jazz.

POSIBILITĂȚILE lui sînt imense, de la registrul grav la cel acut, deoarece clarinetul este foarte agil și suplu. El poate executa deopotrivă o frază melodică sau arpegii, pasaje dificile sau game.

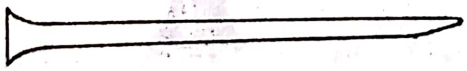
În secolul al XIX-lea, obiceiul de a scrie pentru orchestre ce cuprind grupuri de cîte trei instrumente de suflat din lemn, de pildă două oboaie și un corn englez, două fagoturi și un contrafagot, i-a determinat pe fabricanții de instrumente să inventeze

CLARINETUL-BAS (ÎN SI BEMOL)

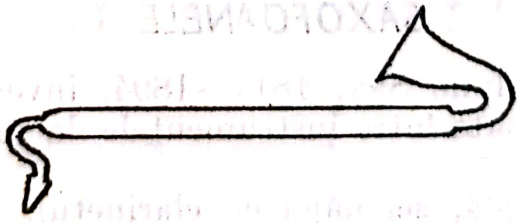
Acest instrument cîntă la octava inferioară a clarinetului normal și are un registru grav catifelat și cald.

Astfel este realizată o familie completă de clarinete, de la registrul acut pînă la cel grav, de dimensiuni foarte diferite (după Bouasse și Larousse):

Clarinet în mi bemol acut	(lungime 429 mm)	cu tubul drept
Clarinet în do	(lungime 517 mm)	
Clarinet în si bemol	(lungime 590 mm)	
Clarinet în la	(lungime 627 mm)[1]	



Bassethornul în fa	(lungime 800 mm)	cu tubul curbat
Clarinetul-bas în si b grav	(lungime 1,180 mm)	



[1] cele mai folosite în orchestră.

De la stînga la dreapta:

Saxofon — alto Clarinet în si bemol Clarinet-bas

SAXOFOANELE

(După numele lui Adolphe Sax, 1814—1894, inventatorul lor.) Aceste instrumente pot fi plasate între instrumentele de suflat din lemn și cele din alamă:

— prin ancia simplă, seamănă cu clarinetul,
— prin tubul conic, cu oboiul
— prin metalul lor, aparțin instrumentelor de suflat din alamă.

Scanned with OKEN Scanner

FAMILIA. Încă de la origine, saxofoanele au format o familie completă, de la șase la șapte instrumente, bineînțeles de dimensiuni diferite (sopranino, soprano, alto, tenor, bariton, bas, contrabas). Cel mai folosit în orchestră este saxofonul-alto.

ÎNTREBUINȚAREA LUI. Dacă muzica de jazz și muzica ușoară au admis cu ușurință această familie de instrumente și au utilizat-o foarte des, orchestra, în schimb, nu o folosește decît în mod excepțional. Oare motivul să fie sonoritatea ei ușor dulceagă?

Exemplu muzical pentru clarinet:

Cvintetul pentru clarinet și coarde, KV 581 (1789). Partea a 3-a: Menuet

Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ȘI CLARINETUL. *Probabil că Mozart, cu prilejul unei călătorii la Mannheim, a învățat să utilizeze clarinetele în orchestră. De altfel, el nu le folosește cu regularitate, ca Haydn, decît spre sfîrșitul vieții sale. La Viena, Mozart se împrietenește cu clarinetistul Stadler, căruia îi dedică acest cvintet. Mozart este captivat de noul instrument și pare a fi „... primul care i-a descoperit farmecul, gingășia sunetului, claritatea registrului grav, agilitatea“* [1]. *Tot pentru Stadler va scrie în 1791* Concertul KV 622, *una dintre ultimele sale compoziții.*

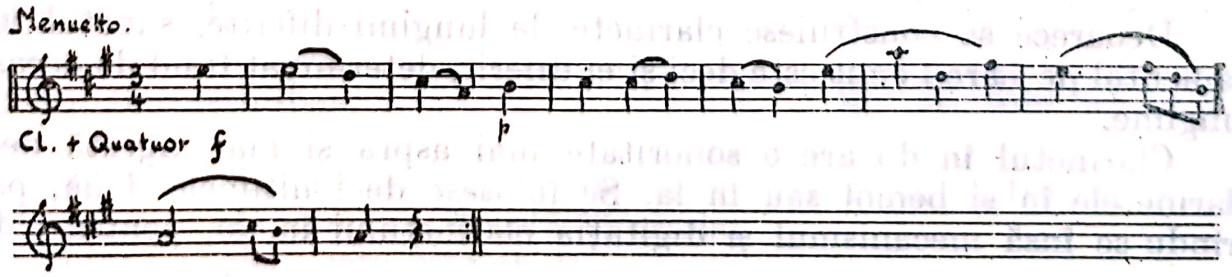
LUCRAREA. *Cvintetul KV 581* este o piesă de muzică de cameră scrisă pentru:

1 clarinet în la — 1 vioară I — 1 vioară II — 1 violă — 1 violoncel.

Lucrarea are patru părți:

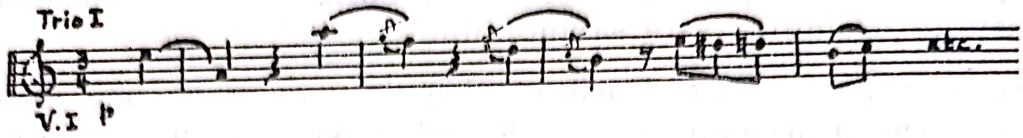
Allegro — Larghetto — Menuet — Allegretto.

Menuetul, cu o temă bine închegată și cu un aer de voie bună,

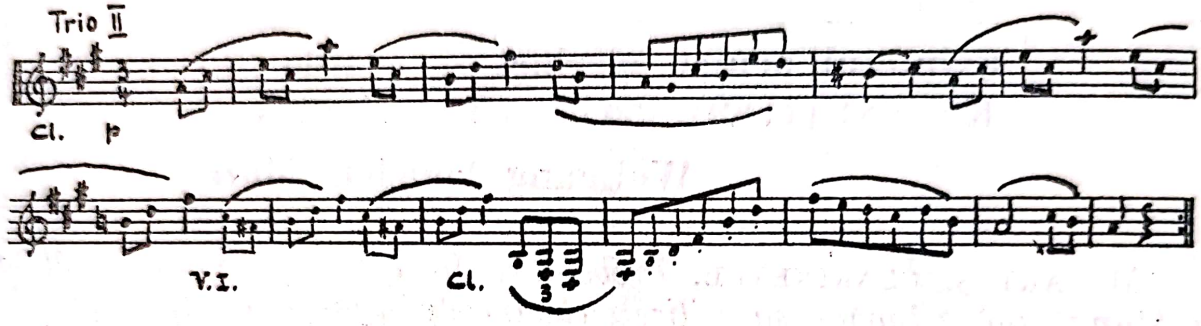


[1] A. Einstein, *Mozart*, p. 239

cuprinde două triouri: primul, în la minor, puțin trist, este rezervat cvartetului de coarde, în timp ce în al doilea, un „*ländler*“, clarinetul



redevine instrumentul rustic, așa cum a fost și a rămas pînă în zilele noastre în Bavaria și în alte țări subalpine [1].



Schema acestei părți este deci următoarea:

Menuet — Trio I — Menuet — Trio II — Menuet

*

Exemplul propus pentru saxofon este extras din *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, și anume, partea intitulată *Vechiul castel*. Această lucrare este analizată la pag 145.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

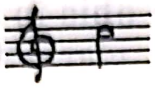
Ce este un instrument transpozitor?

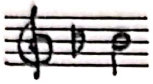
Deoarece se construiesc clarinete de lungimi diferite, sunetul fundamental pe care-l emit este deci și el diferit, determinat fiind de această lungime.

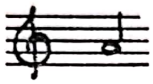
Clarinetul în do are o sonoritate mai aspră și mai ingrată decît clarinetele în si bemol sau în la. Se folosesc deci ultimele două, păstrîndu-se însă mecanismul și digitația clarinetului în do, pentru a în-

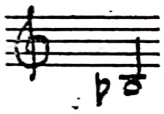
[1] A. Einstein, *Mozart*, p. 240

lesni execuția instrumentală și a permite trecerea rapidă de la un clarinet la altul; din motive de tehnică instrumentală, este necesar ca fiecărei note scrise să-i corespundă aceeași digitație la toate aceste instrumente. Citind și cîntînd un do:

clarinetistul va emite un: 

la clarinetul în do, un: 

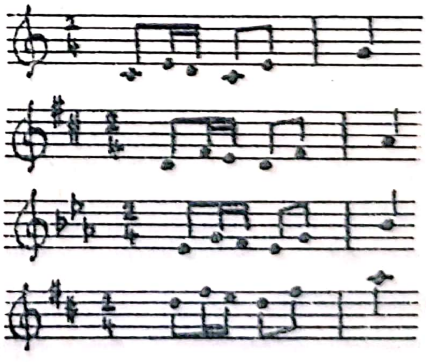
la clarinetul în si bemol, un: 

la clarinetul în la, un:  la clarinetul-bas (care este în si *b* grav).

Cum se restabilește acest decalaj?

În mod simplu scriind sunetele:
— cu 1 ton mai sus, pentru clarinetul în si bemol;
— cu 1, $^1/_2$ ton mai sus, pentru clarinetul în la,
— cu 1 octavă + 1 ton mai sus, pentru clarinetul-bas.

Exemplu: Pentru a obține:



se scrie cu 1 ton mai sus pentru clarinetul în si bemol:
se scrie cu 1 $^1/_2$ ton mai sus pentru clarinetul în la:
se scrie cu 1 octavă + 1 ton mai sus pentru clarinetul-bas:

Este ceea ce se numește transpoziție, iar aceste instrumente sînt *instrumente transpozitoare.* Există și altele:
cornul englez, care este în fa,
trompeta în si b, în re etc.
cornul în fa etc.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria clarinetului este de dată mai recentă decît istoria celorlalte instrumente de suflat din lemn. Un fabricant din Nürnberg, Denner, l-a inventat în 1690 și l-a numit *clarinet* (de la clarino, denumirea trompetei în acea vreme). De fapt, el a perfecționat vechiul chalumeau pastoral care avea încă de pe atunci o ancie oscilantă. Alți fabricanți de instrumente au adăugat noului instrument clape suplimentare și, în jurul anului 1750, la Paris, prin Rameau, la Mannheim, prin Stamitz, clarinetul pătrunde în orchestră. Dar abia în secolul al XIX-lea cînd i s-a aplicat sistemul flautistului Böhm, clarinetul a devenit instrumentul pe care-l cunoaștem astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

16. INSTRUMENTE DE SUFLAT DIN ALAMĂ

OBSERVAȚII

1. Cereți unui gornist să emită toate sunetele posibile ale instrumentului său (trompeta fără clape sau pistoane). Notați-le. Rugați-l să vă explice cum produce aceste sunete.

2. Repetați experiența cu o trompetă, mai întîi *fără a atinge pistoanele*; notați sunetele obținute și comparați-le cu sunetele goarnei.

3. În același timp, reproduceți aceste sunete la un violoncel, care are în prealabil una dintre coarde acordată în acest scop. Măsurați părțile vibrante ale coardei. Ce deduceți?

4. Continuați experiența nr. 2, apăsînd pe un piston, apoi pe două, apoi pe trei, și comparați seriile de sunetele obținute.

5. Comparați posibilitățile pe care le oferă cele trei pistoane ale unei trompete, apăsîndu-le pe fiecare în parte, apoi două cîte două, apoi trei. (Trebuie să ajungeți la un total de șapte posibilități diferite.)

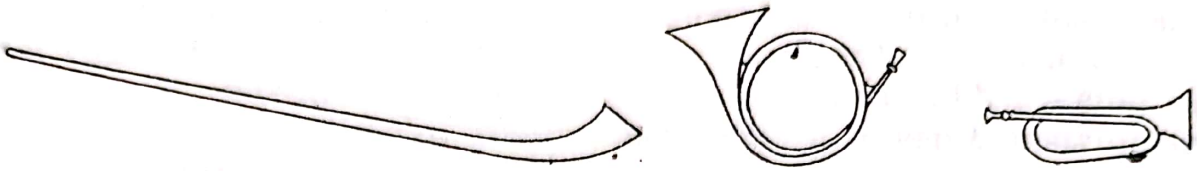
6. Dacă aveți prilejul, repetați prima experiență la un trombon-cu-culisă și observați în același timp cîte poziții poate ocupa culisa.

I. *INSTRUMENTE NATURALE*

Știm că înălțimea sunetului emis de un tub depinde de:
— lungimea coloanei de aer,
— de forța de emisie și de presiune a buzelor.

Scanned with OKEN Scanner

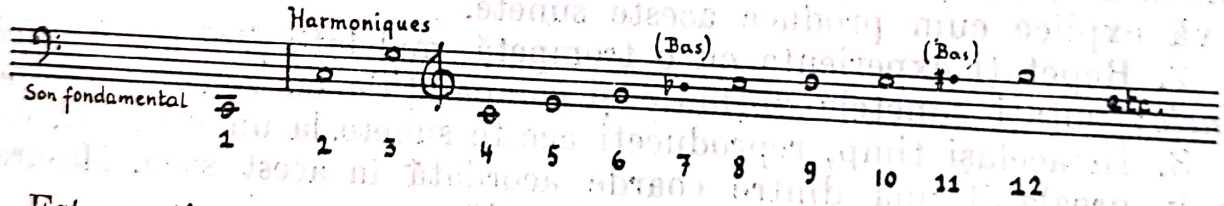
Instrumentele cele mai vechi schimbă înălțimea sunetului numai prin forța emisiei și presiunea buzelor; din acest motiv, se numesc *instrumente naturale.*
Exemple:



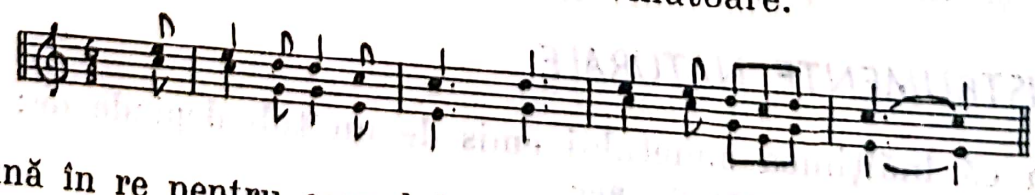
Cornul din Alpi — Goarna — Cornul de semnalizare

Observație. Deși foarte diferite în aparență, aceste trei instrumente se bazează pe același principiu: vibrația coloanei de aer în tub. Cornul din Alpi a rămas drept, ca și cornii tibetani, pentru că sînt făcuți din trunchi de brad; pe cînd tubul de alamă al cornului, al goarnei sau al trompetei, fiind ușor de răsucit, scurtează lungimea instrumentului și înlesnește astfel manevrarea lui.

Posibilitățile acestor instrumente sînt restrînse. Cornii amintiți și goarna pot emite cinci pînă la unsprezece sunete (uneori mai multe), diferite de sunetul fundamental, denumite sunete armonice ale acestuia.
Iată primele sunete armonice ale unui do grav, serii asemănătoare cu cele obținute la observațiile propuse la începutul capitolului:



Este puțin, și acest fapt explică unele caracteristici ale acestor instrumente naturale:
— imposibilitatea lor de a modula și, în consecință, monotonia muzicii pe care o pot reda:
— dificultatea de a li se da o altă întrebuințare decît cea din cadrul grupului de alămuri sau din alte formații speciale, ca de pildă în semnalele cornilor-de-vînătoare.
Exemplu de semnal al cornului-de-vînătoare.



(Sună în re pentru cornul-de-vîntătoare obișnuit).

Pentru a remedia aceste neajunsuri, au fost inventate alte sisteme care permit, aşa cum am văzut, alungirea mai mult sau mai puţin a coloanei de aer. Apar:

— în secolul al XVI-lea, *culisele*, ca în cazul trombonului cu culisă,

— către 1760, *corpurile-de-schimb*, un fel de tuburi suplimentare uşor de adaptat cornilor sau trompetelor,

— în 1814—1815, *pistoanele* şi *cilindrii*, ca la trompeta actuală, care înlocuiesc tuburile-de-schimb.

II. INSTRUMENTE CU PISTOANE SAU CULISĂ

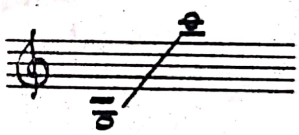
TROMPETA

Este instrumentul de suflat din alamă cu registrul cel mai înalt, cu timbrul cel mai strălucitor şi cu cea mai mare agilitate.

Tubul este cilindric, uşor conic spre pavilion. Trompeta acordată în do este cel mai mult folosită în orchestră; trompeta în si bemol, a fanfarelor, este puţin mai lungă, pe cînd trompeta în re, solicitată în execuţia unor lucrări scrise într-un registru foarte înalt (de pildă, în lucrările lui Bach), este mai scurtă.

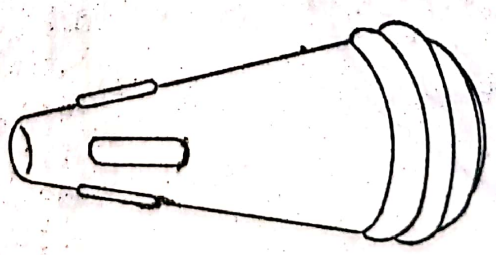
Toate sînt prevăzute cu trei pistoane.

Întinderea ei. Trompeta în do:



Posibilităţile ei. După ce au fost inventate pistoanele, trompeta execută cu uşurinţă toate sunetele cromatice.

Pentru un instrument de suflat din alamă, supleţea ei este remarcabilă: fraze legate, pasaje şi staccato-uri rapide, note repetate. Dar trăsătura ei principală rămîne culoarea eroică şi strălucirea.



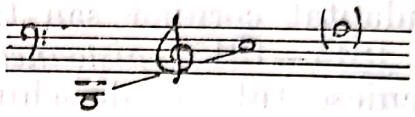
Prin aplicarea *surdinei* în pavilion, se obţine o sonoritate nouă, puţin nazală, agresivă în forte, dulce şi îndepărtată în piano.

Muzica de jazz foloseşte din abundenţă surdine de diferite feluri.

CORNUL

Cornul este foarte diferit de trompetă, prin forma lui răsucită şi mai ales prin caracterul lui mai voalat, mai reţinut, mai poetic.

Cele trei pistoane (ca şi la trompetă) îi permit să execute toate sunetele *cromatice*.

ÎNTINDEREA lui este deosebită: 

Trompetă — Corn-cu-pistoane — Trombon-cu-culisă — Tubă

ceea ce explică prezența în orchestră a doi sau patru corni, uneori chiar mai mulți, care îmbogățesc sonoritatea armonică, sau susțin edificiul sonor prin efecte de note ținute, sobre dar catifelate.

Posibilitățile lui. Este un instrument *cantabil*, iar timbrul lui degajă un farmec învăluitor, discret, visător sau nostalgic. În *forte* poate deveni chiar violent, aspru, năvalnic.

Posibilitățile lui sînt îmbogățite prin întrebuințarea:

— *surdinei*, care estompează sunetul,

— *a sunetului înăbușit (bouché)*, mai răgușit, obținut prin introducerea mîinii în pavilion.

— a sunetului metalic *(cuivré)*, ce dă o mai mare strălucire registrului acut, realizat prin forțarea sunetului.

TROMBONUL

Numai trombonul-cu-culisă este folosit în orchestră, deși există și alte tipuri de tromboane, cu pistoane, care au însă o sonoritate de calitate inferioară.

Instrumentul. Tubul cilindric, apoi conic spre pavilion, este răsucit de două ori, ceea ce conferă instrumentului forma lui caracteristică. Culisa poate ocupa șapte poziții diferite; astfel, la un trombon-tenor, lungimea coloanei de aer trece de la 2,95 m (culisă închisă), la 4,20 m (culisă alungită).

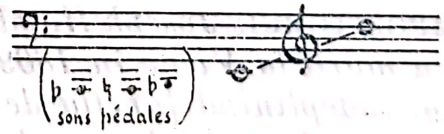
Familia tromboanelor este compusă din:

— 1 trombon-alto
— 1 trombon-tenor
— 1 trombon-bas
— 1 trombon-contrabas.

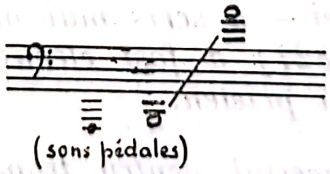
Au rămas azi în orchestră:

— trombonul-tenor
— trombonul-bas

Întinderea pentru trombonul-tenor:



pentru trombonul-bas:



Posibilități. Sînt în primul rînd instrumente cu un caracter maiestuos, cu o sonoritate amplă și gravă, uneori dramatică. Din cauza

deplasării culisei, nu pot avea o prea mare agilitate, dar pot emite, în nuanţele dulci, sunete de o deosebită calitate.

Paleta lor sonoră se îmbogăţeşte şi prin aplicarea surdinei, sunetul devenind astfel înăbuşit şi răguşit.

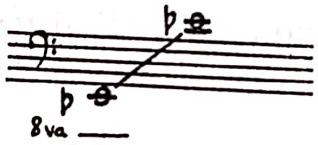
Sistemul de culisă permite instrumentistului nu numai să realizeze o intonaţie justă, dar şi să obţină cu uşurinţă efecte de *glissando* sau de *vibrato*.

TUBA

Construită în 1835 de Sax, inventatorul saxofonului, tuba aparţine de fapt familiei saxhornilor; ea a rămas singura reprezentantă a acestei familii în orchestră, pe cînd celelalte, cornetul şi fligornul, sînt folosite doar în fanfare.

Tubul ei este conic; instrumentul numără pînă la şase pistoane.

ÎNTINDEREA ei este considerabilă: mai puţin greoaie decît s-ar crede, tuba emite başi ampli şi calzi. Ca şi celelalte instrumente de alamă, foloseşte dimensiunile instrumentului:



Exemplu de lucrare pentru trompetă:

Concert pentru trompetă şi orchestră în mi bemol major (1796)

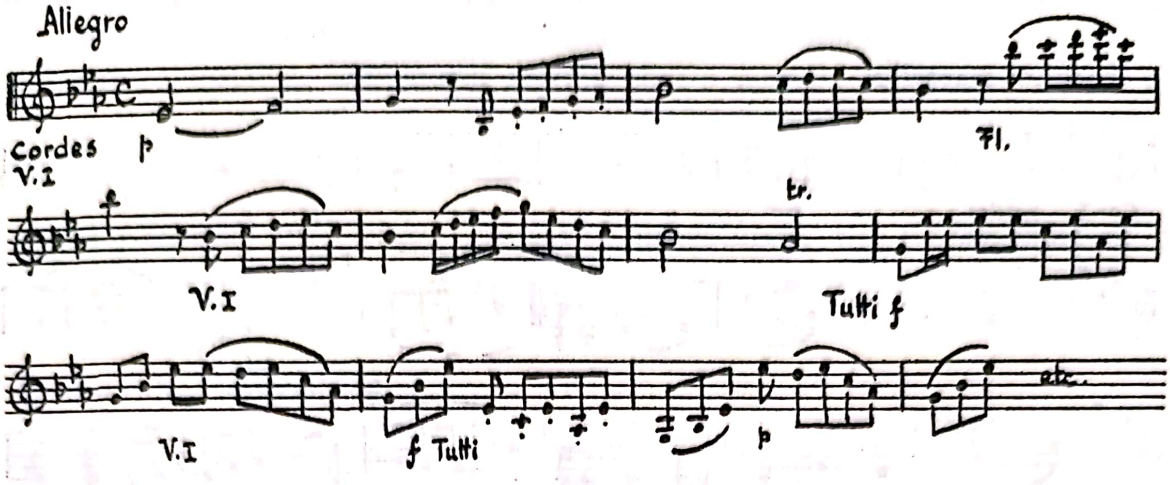
Josef Haydn

COMPOZITORUL *Joseph Haydn s-a născut în 1732 la Rohrau în Austria de jos şi a murit la Viena în 1809. A trăit 30 de ani în serviciul prinţilor Esterhazy, îndeplinind funcţia de capelmaistru. A cunoscut gloria la sfîrşitul vieţii sale, în special cu prilejul călătoriilor în Anglia. Este unul dintre creatorii simfoniei — a scris mai mult de o sută — şi al cvartetului. Beethoven (1770—1827) a fost elevul său, iar Mozart (1756—1791) i-a fost şi discipol şi prieten.*

LUCRAREA. *Concertul pentru trompetă şi orchestră* cuprinde trei părţi:

Allegro — Andante — Allegro

Prima parte este construită în special pe tema:



Este prezentată de orchestră, apoi reluată de solist.

Veți încerca să sesizați trei „momente" esențiale în această mișcare, al treilea fiind reluarea, ușor variată, a primului.

Puțin înainte de final, în cadență, solistul își dezvăluie întreaga sa virtuozitate, după care urmează concluzia orchestrală.

*

Exemplu muzical pentru corn:

Visul unei nopți de vară (1841)
Nocturnă

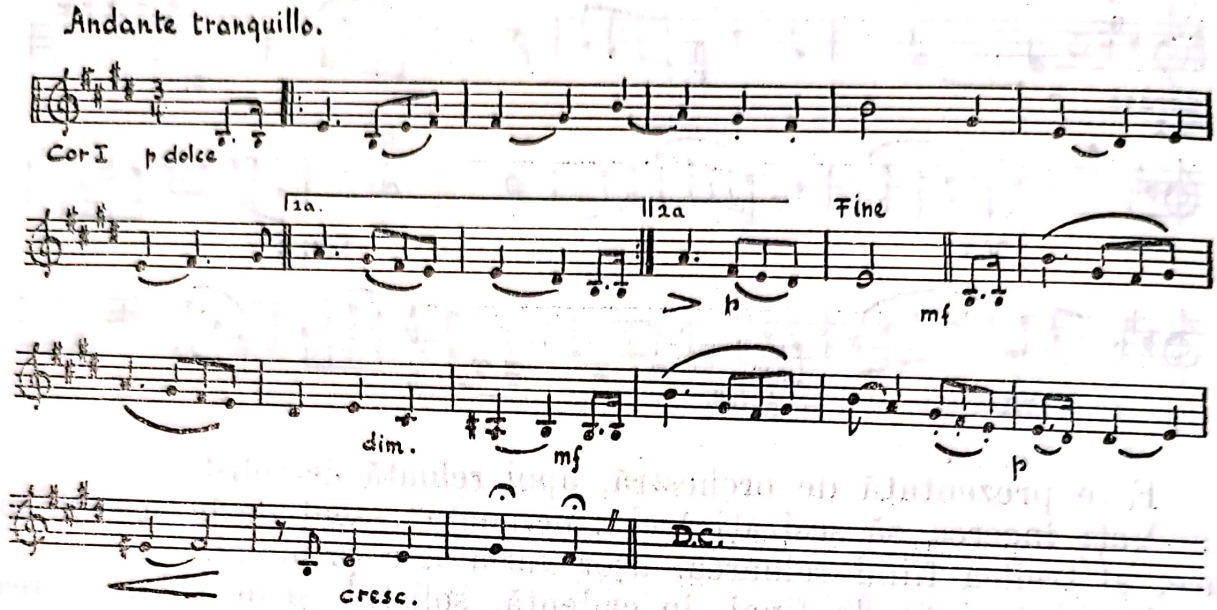
Felix Mendelssohn-Bartholdy

COMPOZITORUL. *Născut la Hamburg în 1809, Mendelssohn aparține unei familii din marea burghezie. De timpuriu manifestă în toate domeniile talente deosebite, încurajat fiind de mediul său familial. Încă de la douăzeci de ani este un compozitor fecund și un dirijor de renume. În 1835 se stabilește la Leipzig și datorită lui, acest oraș devine centrul muzical al Germaniei. Tot aici moare la vîrsta de 38 de ani. Muzica sa elegantă, plăcută și plină de viață oferă o imagine strălucită, captivantă a romantismului muzical.*

LUCRAREA. Această muzică de scenă, destinată să acompanieze spectacolul de comedie al lui Shakespeare, cuprinde mai mult de zece piese, dintre care celebre sînt:

Uvertura — Scherzo-ul — Nocturna — Marșul nupțial

Nocturna ne poartă într-un univers de calm, desfătare și taină; este universul naturii adormite, al nopții spiridușilor și al zînelor:



Remarcați deplina fuziune a celor doi corni și a celor două fagoturi.

Exemplu muzical pentru trombon:

Uvertura la opera Tannhäuser (1845)
Richard Wagner

COMPOZITORUL. *Wagner s-a născut la Leipzig în 1813, într-un mediu artistic. Studiază filosofia, dar se ocupă în același timp și de muzică. La douăzeci și unu de ani, fiind numit dirijor la un teatru muzical, compusese deja mai multe lucrări. Toată viața sa, cu excepția ultimilor zece ani, nu este decît un șir neîntrerupt de călătorii, de treburi adesea ingrate de luptă, de reușite și de înfrîngeri.*

Totuși, geniul său creator construiește o operă de dimensiuni gigantice: într-adevăr, Wagner reînnoiește total concepția despre operă, pe care o va numi dramă muzicală. Din 1871, datorită prieteniei ce i-o purta regele Ludovic al II-lea al Bavariei, se stabilește la Bayreuth, unde se va construi teatrul conceput de el. Wagner moare la Veneția în 1883.

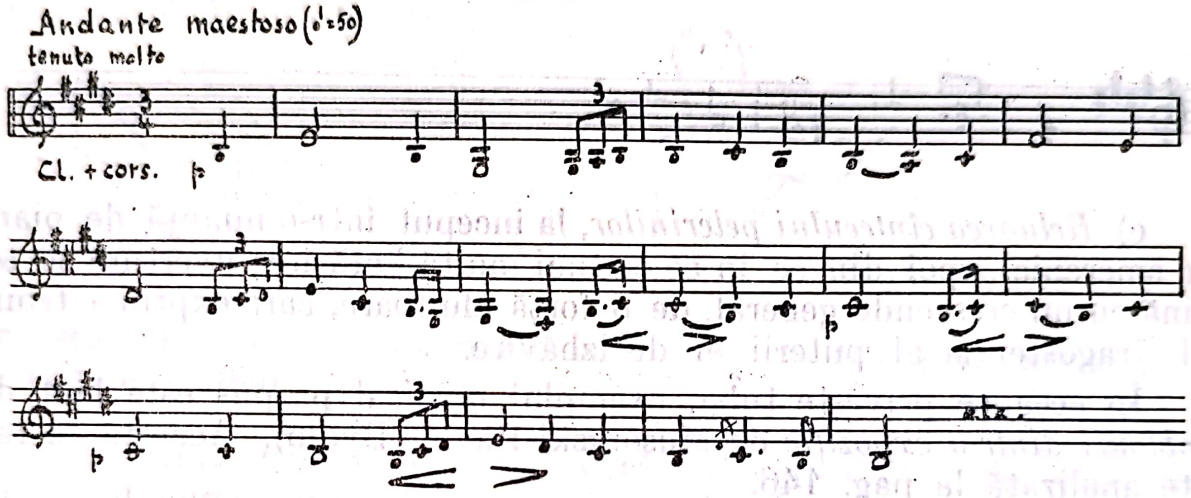
LUCRAREA. Uvertura la opera *Tannhäuser* prefigurează drama la care vor asista spectatorii. Iată ideea esențială, preluată din vechi legende germane:

„Trannhäuser, trubadur și cavaler, iubit de o tînără nobilă, Elisabeta, este furat de plăcerile trupești în împărăția zeiței Venus.

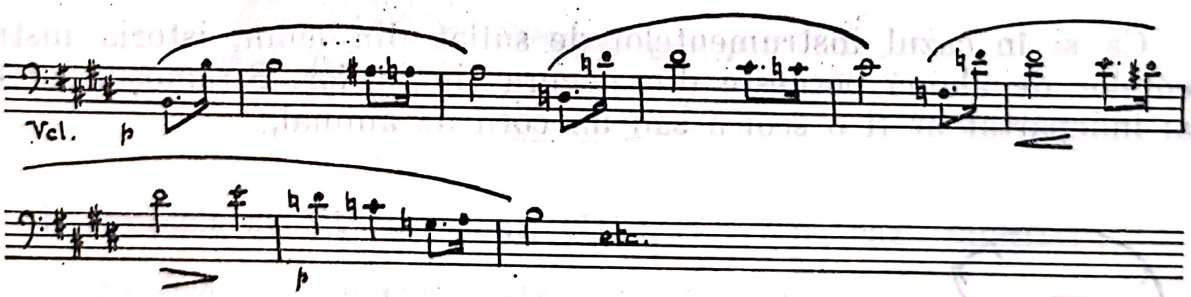
Revenit printre oameni, se alătură unor pelerini ce merg la Roma să implore iertare. Dar papa refuză să i-o acorde. Prin sacrificiul Elisabetei, care îl precede în moarte, Tannhäuser moare salvat".

Uvertura cuprinde trei părți principale:

a) *Cîntecul pelerinilor* (andante maestoso), un cîntec lent și grav, un fel de coral, intonat de pelerinii ce merg la Roma:

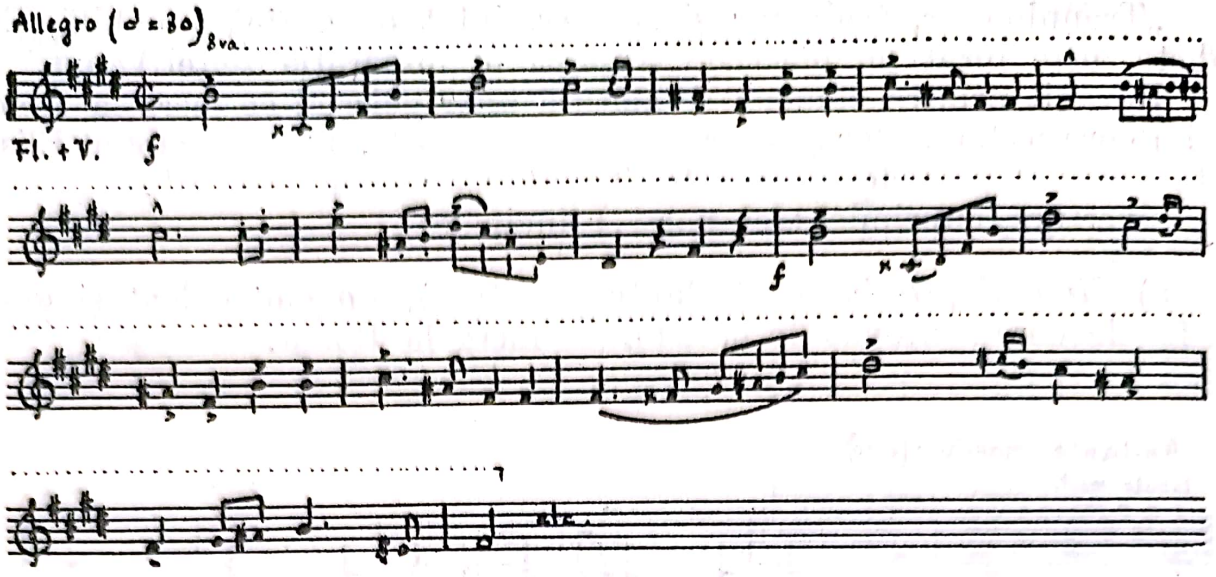


Expusă de lemne și corni, tema se termină cu o frază încredințată coardelor care exprimă o rugă intensă:



Apoi, tema este expusă pentru a doua oară de *tromboane*, într-o exaltare crescîndă și, în sfîrșit, este reluată de instrumentele de suflat din lemn și de corni.

b) *Evocarea Venusberg*-ului (allegro) unde, timp de șapte ani, Tannhäuser a trăit în voluptate și beție, evocare dominată de un imn închinat gloriei zeiței Venus:

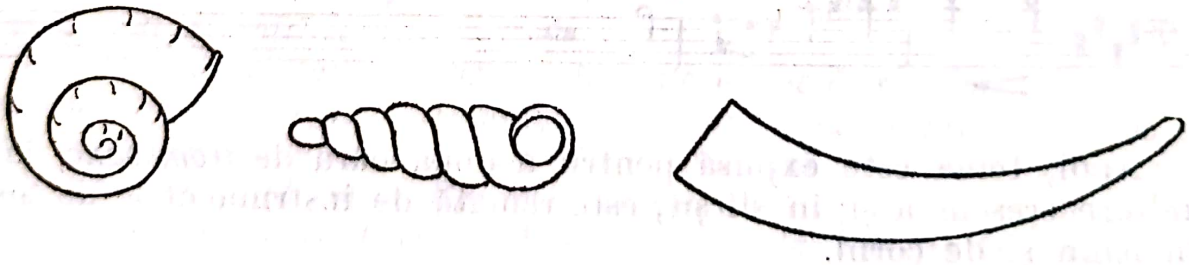


c) *Reluarea cîntecului pelerinilor*, la început într-o nuanță de piano, cu smerenie, apoi din ce în ce cu mai multă hotărîre; uvertura se termină cu un crescendo general, de o forță uluitoare, care exprimă triumful dragostei și al puterii ei de izbăvire.

În ceea ce privește tuba, exemplul muzical propus este luat din *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel (Bydlo). Această lucrare este analizată la pag. 146.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

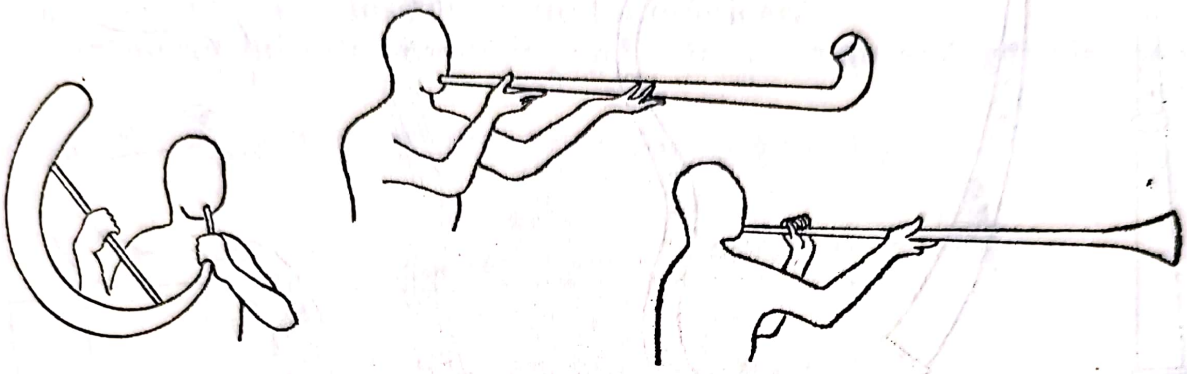
Ca și în cazul instrumentelor de suflat din lemn, istoria instrumentelor de alamă pornește din negura timpurilor. Strămoșul lor cel mai îndepărtat ar fi o scoică sau un corn de animal,



după cum pare să indice etimologia cuvîntului corn (de la *cornu* = corn). Din totdeauna, oare păstorii nu au chemat turmele prin sunetul unui corn sau al unei goarne?

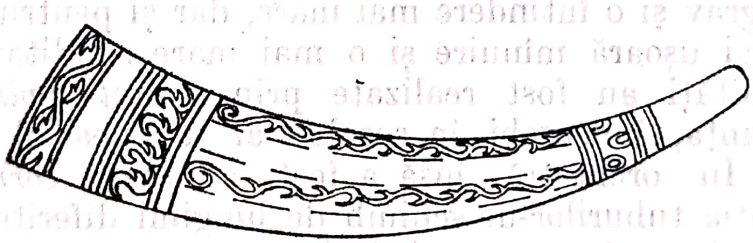
Antichitatea cunoaște și practică aceste instrumente, de la evrei — gîndiți-vă le trompetele lui Ieriho — la egipteni, la care s-au găsit trompete de aur și de argint în mormîntul faraonului Tutankamon (secolul al XIV-lea î.e.n.)

La Roma existau deopotrivă:



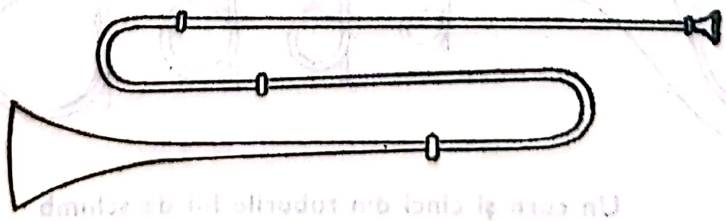
cornu	*litius*	*buccina* sau *tuba*
care seamănă cu un colț de elefant	îndoit ca un cîrlig	trompetă dreaptă de aproape 3 m

Evul mediu le moștenește și suferă influența cruciadelor care aduc din Orient numeroase instrumente muzicale: de pildă *olifantul* din cîntecul lui Roland este de origine maură.

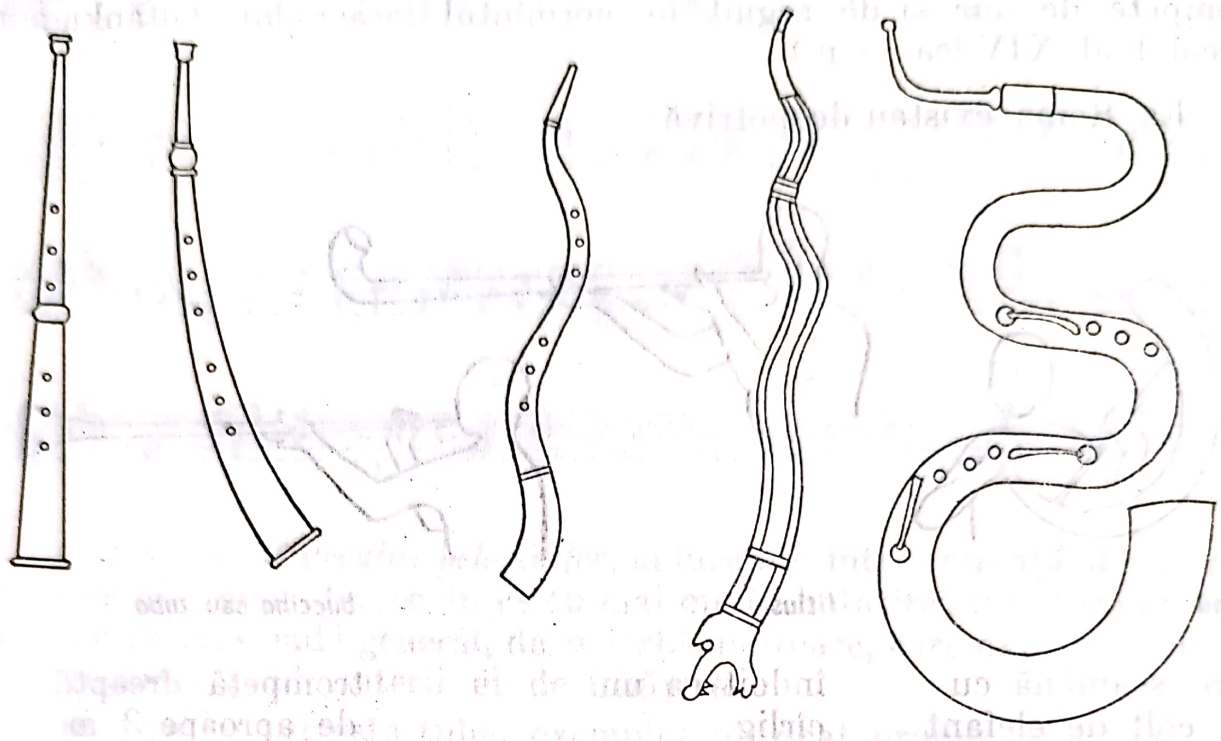


În secolele al XV-lea și al XVI-lea se formează familia:

— *trombonului*, al cărui strămoș, saqueboute-ul, avea încă de atunci un tub îndoit:



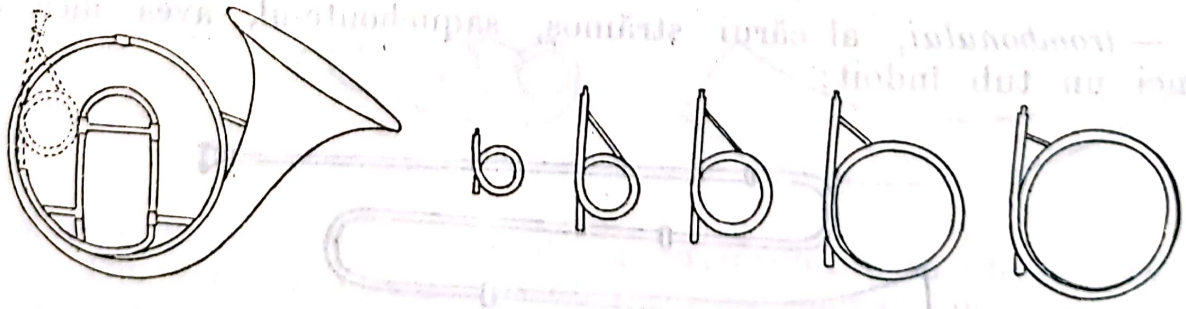
— a *cornetului*, un fel de corn, dispărut în zilele noastre,



— drept sau arcuit, din fildeș sau din lemn acoperit cu piele;
— instrumentul grav al acestei familii se numea *serpent*.

În aceeași epocă, constructorii de instrumente tind să încolăcească tubul, pentru a obține astfel nu numai un tub mai lung și în consecință un sunet mai grav și o întindere mai mare, dar și pentru a oferi instrumentului o mai ușoară mînuire și o mai mare soliditate.

Aceste calități au fost realizate prin *cornul-de-vînătoare*, foarte apreciat în Franța, îndeosebi în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al al XVIII-lea. În orchestră însă a fost adoptat *cornul-de-armonie*, deoarece invenția tuburilor-de-schimb de lungimi diferite îi permite să modifice sunetul fundamental și deci să cînte în toate tonalitățile. Se vorbește astfel de corn în re, în mi, în fa etc.

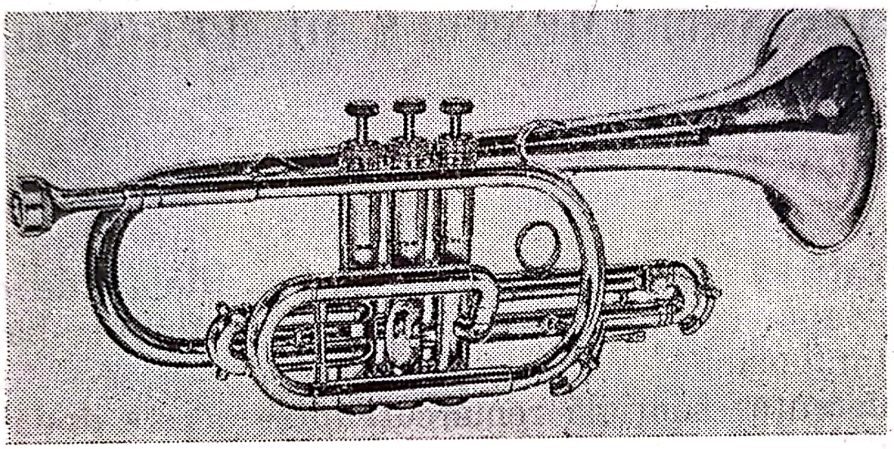


Un corn și cinci din tuburile lui de schimb

Dar progresul esenţial în perfecţionarea instrumentelor rămîne invenţia pistoanelor de către germanul Stölzel, din 1814—1815. Acest fapt a prilejuit adevărata dezvoltare a instrumentelor de alamă, oferindu-le în special posibilitatea de a urma evoluţia muzicală din secolele al XIX-lea şi al XX-lea.

Cornetul cu pistoane, folosit azi în fanfare şi în orchestrele populare, dispunînd de o tehnică mai uşoară, a putut înlocui uneori trompeta; sonoritatea lui este însă de calitate inferioară.

Strămoşul lui este *cornul-de-poştă*, căruia i s-au adăugat pistoanele.



Scanned with OKEN Scanner

17. INSTRUMENTELE DE PERCUȚIE

OBSERVAȚII

1. Încercați să cîntați un cîntec la un xilofon de copil.
2. Bateți apoi ritmul acestui cîntec la un tambur-basc, impropriu denumit și tamburină.
3. Ce diferență esențială remarcați între aceste două moduri de a marca ritmul?
4. Ce puteți deduce cu privire la modul foarte general de a clasifica instrumentele de percuție? Pentru a vă ajuta, gîndiți-vă la alte instrumente ca tobele, talgerele, timpanele, clopotele etc.
5. Încercați să construiți un „cristalofon" lovind cu o andrea metalică șapte pahare, mai mult sau mai puțin umplute cu apă, care vă vor da cele șapte sunete ale gamei.

Importanța ritmului

Ritmul este unul dintre elementele esențiale ale muzicii ca și melodia, și este legat de ea tot așa cum se leagă osatura de corpul care-l susține.

Tocmai această parte ritmică a muzicii este subliniată de instrumentele de percuție.

Clasificarea instrumentelor de percuție

Pot fi grupate în două categorii:

— instrumente ale căror sunete au *o înălțime determinată*, de pildă, xilofonul;

— instrumente ale căror sunete au *o înălțime nedeterminată*, de exemplu triunghiul.

Scanned with OKEN Scanner

Observații. Unii compozitori moderni preferă clasificarea lor în trei grupe:

lemn, exemplu: blocul chinezesc,
metal, exemplu: triunghiul,
piele, exemplu: timpanele,

după materialul care produce sunetul.

Timpane
Clopoței
Xilofon

Clopote-de-orchestră
Celestă

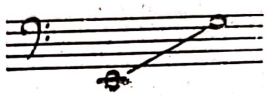
a) INSTRUMENTE CU ÎNĂLȚIME DETERMINATĂ

Timpanele

Instrumentul este alcătuit dintr-un bazin emisferic de metal, acoperit cu o membrană de piele întinsă. Tensiunea se reglează cu ajutorul unor chei (șuruburi) fixate pe rama bazinului, ce permit acordarea instrumentului; intonația poate fi modificată pînă la aproximativ o cvintă.

În perioada clasică se întrebuințau în general două timpane acordate în cvinte sau în cvarte, ce reprezentau tonica și dominanta lucrării executate. Astăzi, se folosesc în orchestră trei, uneori patru sau chiar cinci timpane.

Întinderea grupului de timpane (care pot fi de mărimi diferite):



În pofida mărimii, instrumentul este de o mare precizie. El poate realiza toate formulele ritmice, toate nuanțele, de la *pianissimo*, cînd punctează discret o frază muzicală, la *fortissimo*, în intervențiile cele mai puternice; el redă acel duruit, un fel de vuiet misterios, de care orchestra nu s-ar putea lipsi.

Xilofonul

Introdus în orchestră de Saint-Saëns *(Dans macabru*, 1874*)*, xilofonul este de origine exotică. Instrumentul este construit din lame de lemn, de mărimi și grosimi diferite, care sînt lovite cu două baghete. Sonoritatea, mată și seacă, este foarte precisă.

Celesta

Aparent, celesta seamănă cu un armoniu; a fost inventată în 1866 de francezul Mustel, fabricant de harmonium-uri. Sunetul cristalin, foarte pur — de unde i se trage și numele — este produs de plăci de oțel acoperite cu un strat subțire de aramă. Aceste plăci sînt lovite de ciocănele acționate de clapele unei claviaturi. O pedală comandă un dispozitiv destinat să stingă vibrația sunetului.

Clopoțeii denumiți și jocul-de-clopoței (Glockenspiel)

Odinioară, instrumentul era alcătuit dintr-o serie de clopoței; astăzi poate fi comparat cu un xilofon, construit din lame metalice

Scanned with OKEN Scanner

Uneori i se adaugă o claviatură pentru a înlesni execuția și pentru a-i da posibilitatea să realizeze triluri, arpegii și acorduri cu sonorități argintii.

Clopotele

Pentru a obține sonorități mai profunde și mai bogate, asemănătoare cu cele ale clopotelor atîrnate în clopotnițe, se utilizează tuburi de oțel lovite cu un ciocan. Iluzia este completă, iar sonoritatea lor se apropie foarte mult de cea a unui clopot adevărat, care ar fi imposibil de transportat în orchestră, deoarece, pentru a obține un sunet grav, este necesar un clopot de mai multe tone!

b) INSTRUMENTE CU ÎNĂLȚIME NEDETERMINATĂ

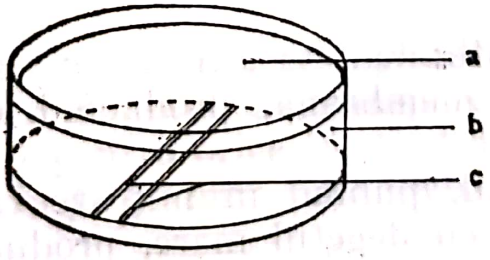
Principalele reprezentante sînt tobele, mari sau mici, toate instrumentele cu membrană dublă.

Toba-mică

Membrana (a) este confecționată din piele de oaie sau din material plastic;

cilindrul (b) este metalic, nu prea înalt, ceea ce explică sonoritatea ei deschisă;

două coarde sau două arcuri (c), denumite *strune*, dau sonorității o nuanță tăioasă. Sînt utilizate în marșurile funebre.



Toba-rulantă (asemănătoare tobei-militare)

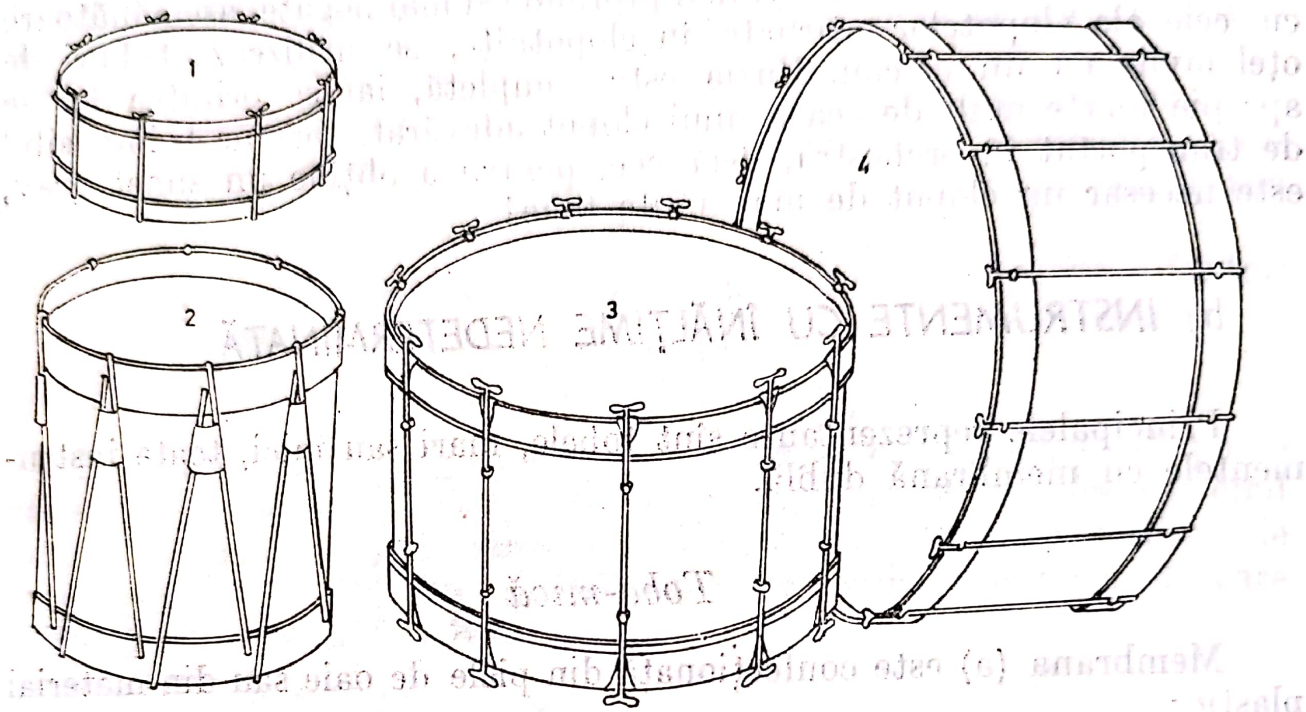
Cilindrul, mai înalt decît cel al tobei-mici, este de lemn, din care cauză are o sonoritate atît de întunecată încît uneori îi lipsește timbrul.

Scanned with OKEN Scanner

Toba-mare

Se poate prezenta sub două forme.

Toba mare este lovită cu un ciocan prevăzut cu pîslă sau cu plută. Foarte folosită în fanfare, iar în orchestră este utilizată în special pentru producerea efectelor zgomotoase, de pildă, bubuitul tunetului.



1. Toba-mică
2. Toba-rulantă

3 și 4, două tipuri de tobe-mari.

Tamburul-basc

Cunoscut chiar și de vechii greci, tamburul-basc are un cerc de lemn care menține întinsă o singură membrană de piele și este prevăzut cu mici talgere.

Instrumentistul poate:

— lovi cu degetele membrana, producînd o sonoritate seacă și precisă,

— agita instrumentul, punînd în mișcare talgerele,

— freca membrana, cu degetul mare, producînd un fel de duruit asociat cu zgomotul talgerelor.

Tamburina

Această tobă din regiunea Provence, înaltă și îngustă, este lovită cu o mînă, în timp ce cu cealaltă se cîntă din fluier. Nu este folosită în orchestră decît pentru realizarea unor efecte pitorești.

Atenție: termenele „tamburină“ și „tambur-basc“ sînt adesea confundate.

Talgerele

Sînt două discuri de bronz, ușor concave, ce pot vibra:

a) lovindu-le unul de altul astfel sau astfel (la muzica militară)

b) lovindu-le cu diferite baghete, fie pentru obținerea unor variate formule ritmice, fie pentru realizarea unui zgomot ușor.

Pentru a ritma un marș, muzica militară asociază toba-mare cu talgerele.

Cymbales antiques, denumite și *Crotales* așa cum le găsim și în vechiul Pompei, sînt folosite de Berlioz și Debussy. De dimensiuni mici (diametrul lor este de 6 pînă la 8 cm), ele au o sonoritate strălucitoare și clară, iar sunetul are o înălțime determinată.

Gongul sau tam-tamul

Originar din Extremul Orient, *gongul* este un disc de bronz de mari dimensiuni, ce se lovește cu un ciocan. Produce un sunet straniu, surd și prelung.

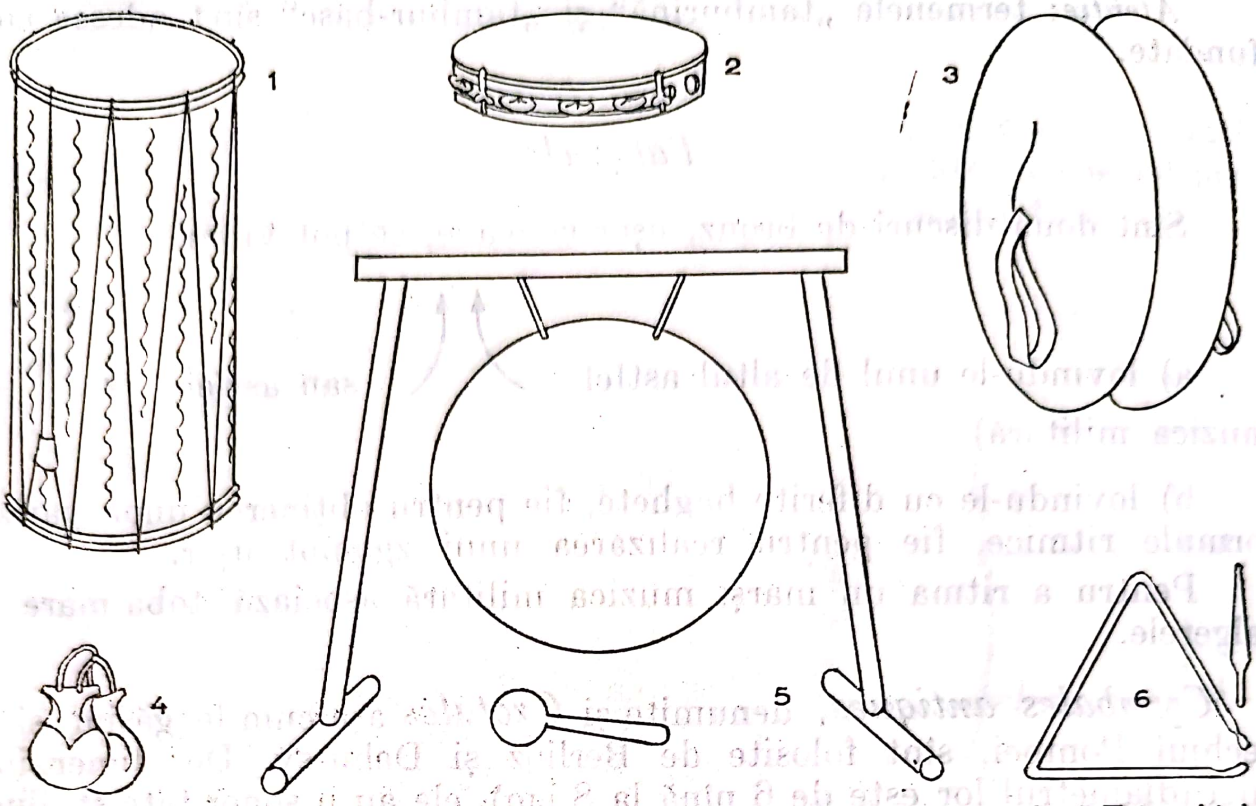
Triunghiul (trianglul)

Cunoscut încă din evul mediu, triunghiul constă dintr-o vergea de oțel îndoită de două ori. Sunetul lui transparent și clar îl face ușor de recunoscut. Este indicat pentru orice efect ritmic; iar intensitatea poate varia de la *pianissimo* la *fortissimo*. Este lovit cu o baghetă.

Castanietele

De origine spaniolă, castanietele sînt alcătuite din două cochilii de lemn, pe care dansatorul le lovește una de alta. În orchestră nu sînt decît arareori întîlnite, deoarece sonoritatea poartă amprenta unui puternic caracter folcloric.

Scanned with OKEN Scanner



1 Tamburina; 2 Tamburul-basc; 3 Talgerele; 4 Castanietele; 5 Gongul; 6 Triunghiul

Lista instrumentelor de percuție nu s-a terminat: ar mai trebui citate *blocul chinezesc*, *biciul*, *nicovala*, *claves*-urile, *maracasurile* etc., fără a le epuiza însă, ceea ce confirmă că muzica din epoca noastră acordă o importanță crescîndă percuției — nu numai că se creează ansambluri compuse doar din instrumente de acest gen, dar mai mult, se scriu pentru ele lucrări concertante; de exemplu, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* de Bartók.

*

Exemplu de lucrare pentru instrumentele de percuție:

Reluați *Variațiunile* de Britten pe o temă de Purcell (p. 23). Ultima variațiune, chiar înainte de fugă, este rezervată principalelor instrumente de percuție: timpane, tobă-mare, xilofon, bici etc.

Există încă multe alte exemple celebre pentru instrumente de percuție; dintre acestea pot fi citate:

Timpane — Scherzo din *Simfonia a IX-a* de Beethoven,

Xilofon — *Dans macabru* de Saint-Saëns,

Celestă — Păpușa de zahăr din *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski,

Clopote — Marea poartă a Kievului, din *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel,

Scanned with OKEN Scanner

Toba-mică — Joc de doi din *Concert pentru orchestră* de Bartók.
Diferite tobe (manevrate de un singur om) — *Povestea soldatului* de Stravinski.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

De origine arabă şi probabil aduse din Orient de către cruciaţi, timpanele apar în Europa în evul mediu. La început au fost construite de dimensiuni mici, ca apoi, începînd din secolul al XV-lea, să fie din ce în ce mai mari. Avînd şi un caracter războinic, ele au fost folosite în special de cavalerie, împodobite cu culorile regimentului. Timpanistul era un om apreciat: în afară de faptul că trebuia să aibă excelente calităţi de călăreţ, i se mai cereau şi şase ani de studii; era solicitat numai pentru oaspeţii de vază.

Printr-o ordonanţă, Ludovic al XIV-lea îşi precizează pretenţiile în următorii termeni: „Timpanistul trebuie să fie un om curajos şi să prefere moartea în luptă decît să se lase prins cu timpanele. Trebuie să aibă o mişcare frumoasă a braţului şi ureche muzicală; să găsească o mulţumire în a-şi distra stăpînul cu melodii plăcute în timpul petrecerilor“ [1].

În jurul anului 1670, Lully introduce în orchestră timpanele perechi, şi multă vreme vor rămîne numai două.

*

Nu poate fi timpanist cine vrea! Pe lîngă un simţ foarte sigur al măsurii, este necesară şi o doză de concentrare şi de stăpînire de sine puţin obişnuită.

În 1885, cu prilejul unui concert omagial dedicat lui Brahms, Richard Strauss, pe atunci asistent al celebrului dirijor Hans von Bülow, s-a aşezat la toba-mare, iar Bülow a luat talgerele. Dar să-l lăsăm să-şi povestească singur întîmplarea: „...Am oferit orchestrei spectacolul comic a doi muzicieni ce nu ştiau să numere pauzele. De la a patra măsură a repetiţiei nu mai puteam urmări şi nu găseam altceva de făcut decît să-mi potrivesc partitura pe pupitru. În timp ce Bülow, a cărui atenţie era mereu distrată de faptul că stima instrumentului său consta în special din pauze, se întrerupea mereu, după ce număra opt măsuri, pentru a fugi spre trompetist întrebîndu-l: «La ce literă sîntem?», apoi reîncepea:

[1] Citat de M. Corneloup, *L'orchestre et ses instruments*, p. 211

Scanned with OKEN Scanner

«unu, doi, trei, patru». Cred că niciodată nu s-a rîs atît la baterie ca în seara cînd cei doi domni dirijori şi-au oferit colaborarea..." [1].

În zilele noastre, acordajul timpanelor se face prin rotirea unui sistem de chei sau prin utilizarea unei pedale ce înlesneşte execuţia glissando-ului.

Timpanele sînt lovite cu baghete care au un capăt de lemn, burete sau fetru.

*

În orchestră, după cum am văzut, din cauza greutăţii lor, clopotele sînt înlocuite cu tuburi de oţel. Cel mai mare clopot din lume nu a putut fi instalat în clopotniţa lui. A rămas în piaţa Kremlin, la Moscova. Explicaţia constă în faptul că el cîntăreşte 253.000 Kg!

---

* R. Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, p. 35

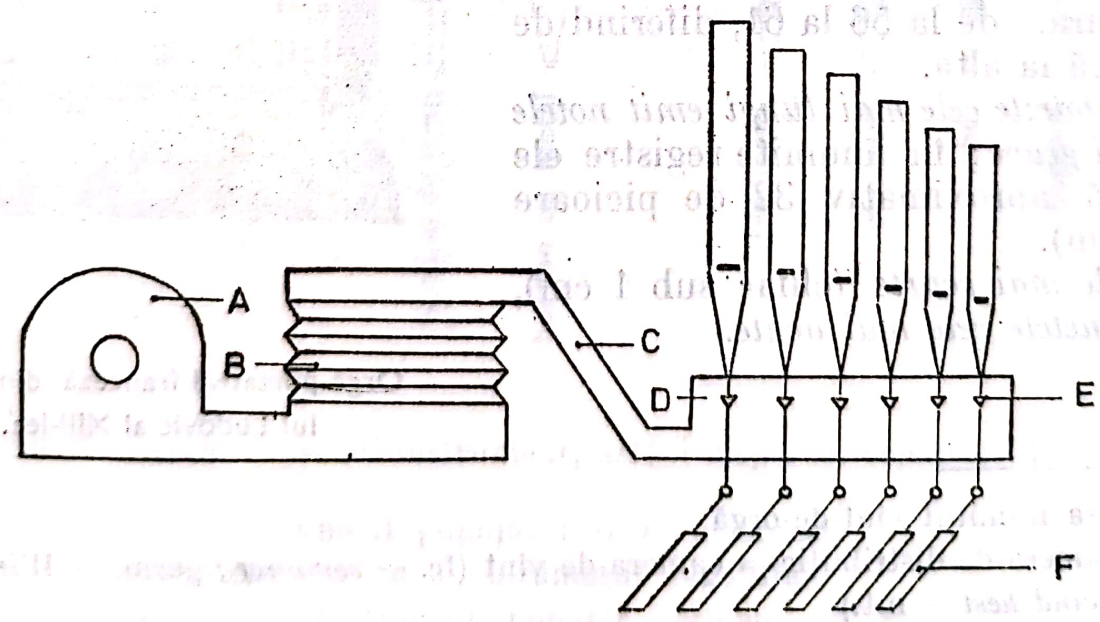
18. ORGA

Gîndiți-vă la dimensiunile unei catedrale și veți înțelege cu ușurință de ce orga este un instrument monumental, de o măreție impunătoare, a cărui bogăție sonoră, fără îndoială, ați admirat-o.

Ați fost uimiți de numărul și dimensiunea tuburilor. Aflați că cele pe care le-ați văzut nu sînt decît o parte din întreg ansamblul și că o orgă mare poate număra de la 5.000 pînă la 10.000 de tuburi.

Orga este instrumentul cel mai complex, este o lume în mic. Descrierea ei este dificilă, pentru că toate orgile, în funcție de destinația lor, diferă întrucîtva unele de altele.

Schema de funcționare a unei orgi:



Un ventilator (A) produce aerul [1] necesar pentru punerea tuburilor în funcțiune.

Rezerva de aer este înmagazinată în *rezervorul principal* (B).

Canale purtătoare-de-vînt (C) conduc aerul în *camerele de distribuție* (D) [2] — un fel de lăzi etanșe, rezervoare de aer — pe care sînt dispuse tuburile în rînduri paralele.

În *camerele-de-distribuție*, *ventile* (E) acționate de clapele unei *claviaturi* (F) permit pătrunderea aerului în tuburile corespunzătoare.

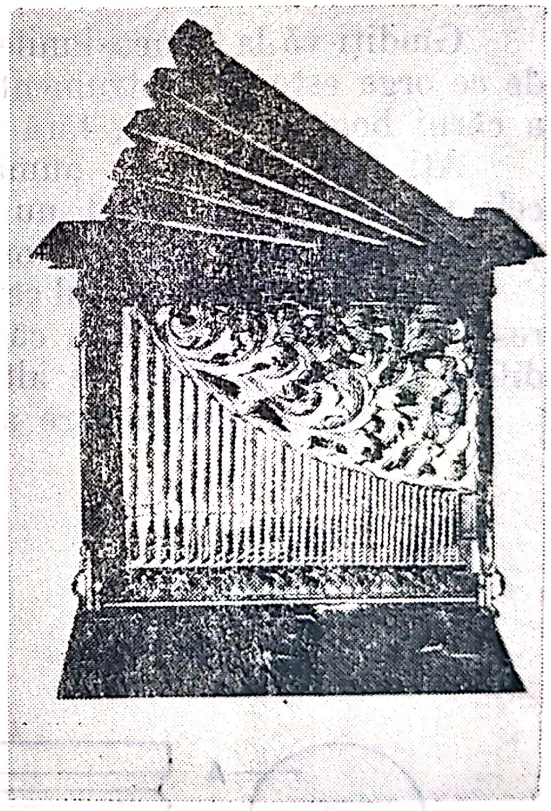
De ce mai multe registre?

Orga cea mai simplă trebuie să cuprindă un singur rînd de tuburi, un singur joc (registru), așa cum ne indică schema de mai sus sau ne arată vechea orgă portativă.

De demult, din antichitate și evul mediu, s-a încercat modificarea timbrului prea uniform, prin dispunerea pe camera-de-distribuție a noi rînduri de tuburi. Aceste rînduri, paralele cu primul, dar alcătuite din tuburi de forme și materiale diferite, stau la originea noilor timbruri sonore. Fiecare rînd formează un *joc* (registru). Deoarece fiecare tub emite un singur sunet, și numai unul, fiecare registru necesită tot atîtea tuburi cîte note are claviatura, de la 56 la 61, diferind de la o orgă la alta.

Tuburile cele mai lungi emit notele cele mai grave; în anumite registre ele măsoară aproximativ 32 de picioare (10,40 m).

Cele mai scurte (chiar sub 1 cm), *emit sunetele cele mai acute.*



Orgă portativă franceză din epoca lui Ludovic al XIII-lea.

---

[1] așa numitul vînt-de-orgă

[2] camera-de-distribuție = camera-de-vînt (fr. — *sommier*; germ. — *Windlade*; engl. — *windchest* — n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

Cum se realizează diferitele timbruri sonore diferitele registre

După cum un flaut are o sonoritate foarte diferită de clarinet sau de fagot, deoarece modul de a face să vibreze coloana de aer este şi el diferit, constructorii de orgă, pentru a obţine mai multe feluri de registre,

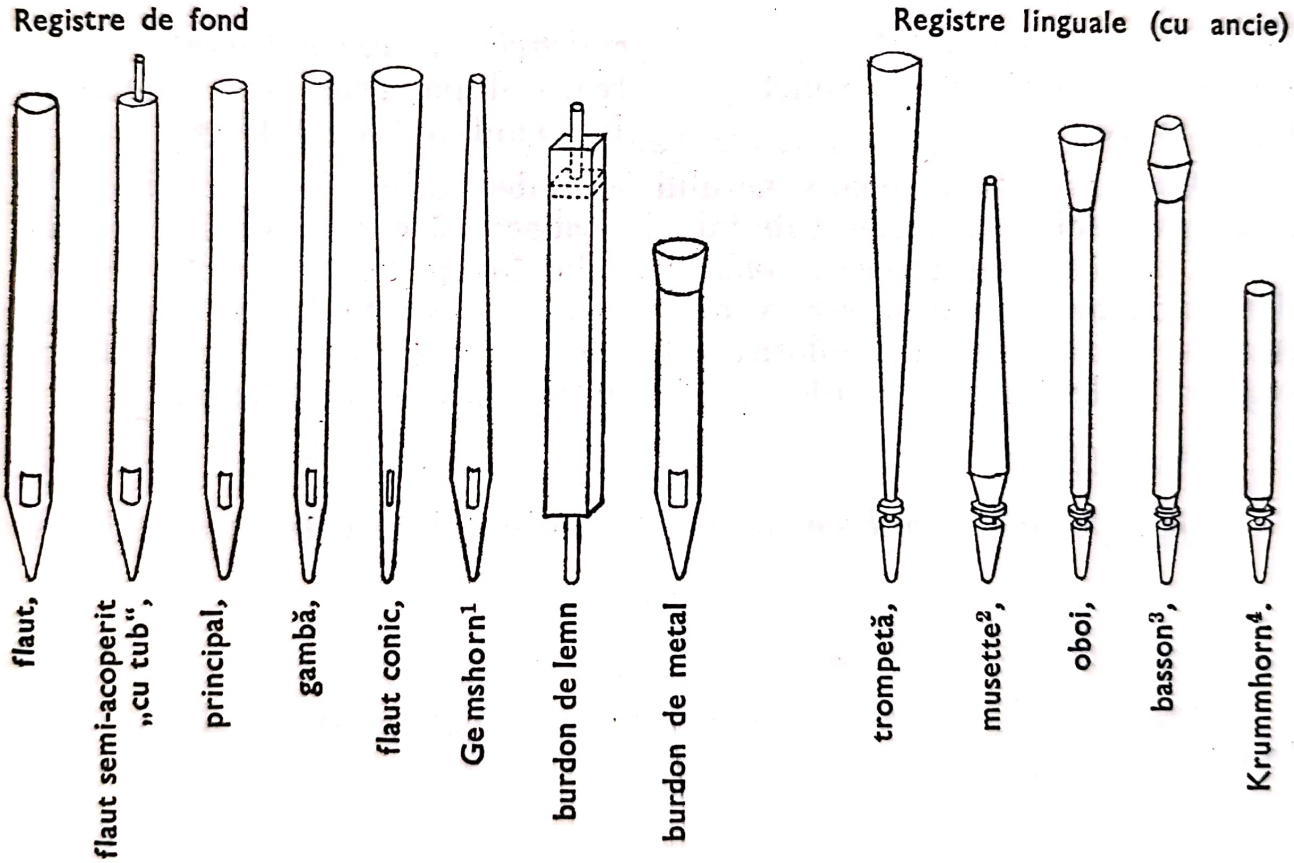
— *variază modul de a pune în mişcare coloana de aer*, fie construind tuburi cu ambuşură (ca la fluier), cu sunetul rotund, fie tuburi cu ancie, cu sunetul pregnant.

— sau, *variază forma şi diametrul tuburilor.*

Observaţie. Fiecare rînd de tuburi — fiecare registru — păstrează acelaşi principiu de emisie, fie în porţiunea gravă, fie în cea acută, păstrînd deci şi acelaşi timbru.

Iată un desen schematic al cîtorva tipuri de tuburi de orgă:

Registre labiale



[1] Gemshorn: germ. — vechi instrument, astăzi dispărut, construit din cornul caprei negre (n.t.).

[2] *Musette:* vechi instrument popular francez cu ancie.

[3] Basson: instrument cu ancie, strămoşul fagotului.

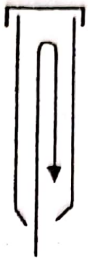
[4] Krummhorn: vechi instrument popular german, cu ancie.

Mod de clasificare a registrelor

Registrele pot fi grupate în trei categorii:

1. *Registrele de fond*, şi ele împărţite în două grupuri, aplică principiul flautelor:

registre constînd din tuburi deschise, cu sunet mai degrabă învăluitor



registre de burdon[1] *sau registre înfundate*, ce emit octava gravă a unui registru deschis, cu sunet mai mat, mai catifelat decît cel al registrelor deschise.

Observaţie. Tuburile largi emit sunete ample şi rotunde; tuburile înguste emit sunete mai tăioase.

2. *Registrele cu ancie* (linguale), şi ele împărţite în două grupuri, aplică principiul clarinetelor:

registrele cu ancie liberă (puţin folosite) emit un sunet dulce şi fin.

registrele cu ancie batantă (construite după principiul clarinetului) emit un sunet tăios.

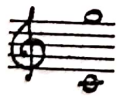
Observaţie. Înălţimea sunetului este determinată de lungimea şi grosimea anciei, lungimea tubului fiind adecvată rezonanţei lui optime.

3. *Registrele aliquote*[2] *şi mixturele* sînt în aşa fel construite şi acordate încît nu emit nota scrisă, ci una sau mai multe din *armonicele* ei. Aceste registre nu sînt folosite niciodată singure, ci sînt asociate cu registrele de fond, dîndu-le astfel luminozitate şi strălucire.

Exemple:

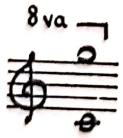
Registrul de *nasard* sau de *cvintă* emite cvinta octavei superioare:

notă auzită

notă cîntată 

Registrul de *larigot* emite cvinta cu două octave mai sus decît fundamentala:

notă auzită

notă cîntată 

un tub pentru fiecare notă.

---

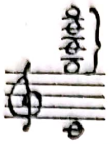
[1] Registrele de burdon constau din tuburi astupate la extremitatea superioară, avînd însă aceeaşi lungime şi cu un tub deschis (n.t.).

[2] Registrele aliquote dau armonicele superioare ale registrelor de fond (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

Registrul de *mixtură* emite armonicele superioare ale notei fundamentale din familia octavelor și a cvintelor:

note auzite

notă cîntată 

Registrul de cornet emite nota cîntată plus acordul perfect în octavele superioare:

note auzite

notă cîntată

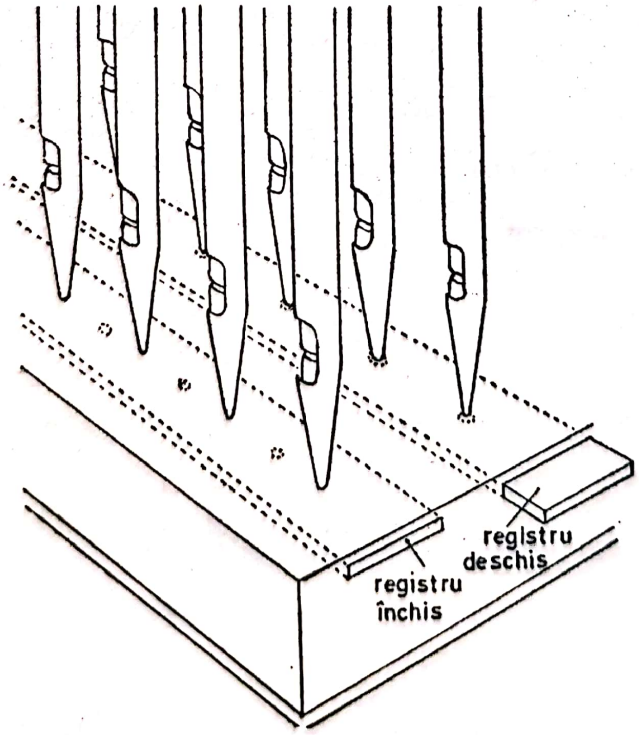
mai multe tuburi pentru fiecare notă.

Observație. Ca excepție, deși aparține mixturelor, registrul de cornet este un registru solistic.

Cum punem în funcțiune registrele?

Aici trebuie precizat rolul important al registrului propriu-zis, un fel de sertar cu orificii, situat în porțiunea superioară a camerei-de-vînt. Dacă registrul este închis, orificiile nu coincid cu cele ale intrării tuburilor: acestea rămîn mute.

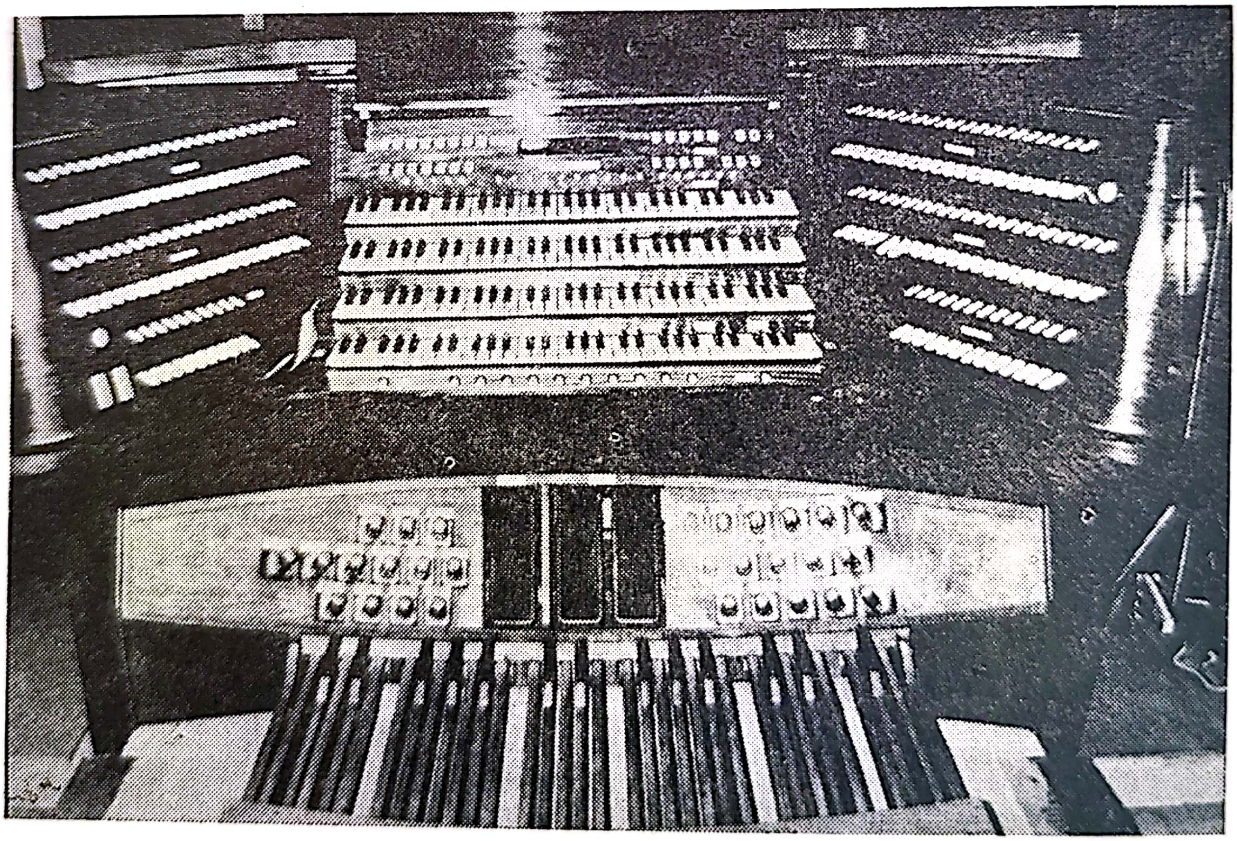
Cînd registrul este deschis, orificiile lui se află într-o poziție ce permite trecerea vîntului-de-orgă.



Pentru a executa o piesă muzicală, organistul aflat în faţa consolei[1] va acţiona prin intermediul unor manete şi pedale, aşezate la stînga şi la dreapta claviaturilor, registrele pe care le-a ales. Dacă nici un registru nu a fost acţionat, apăsarea pe clapele claviaturilor nu are efect. Dacă au fost acţionate toate registrele, o singură clapă va comanda pătrunderea vîntului-de-orgă în toate tuburile aparţinînd tuturor registrelor ce pot emite nota cerută.

Rolul claviaturilor

Dar este mult mai interesantă repartizarea registrelor după natura lor, pe mai multe claviaturi. Aceste claviaturi sînt în număr variabil, două, trei, patru şi chiar cinci, potrivit cu dimensiunea instrumentului, plus o pedală (pedalier). Claviatura principală aparţine camerei-de-vînt principale şi grupează registrele cele mai energice; camerele-de-vînt secundare cuprind registre cu denumiri tradiţionale: pozitiv, recitativ, orga superioară, orga îndepărtată etc.

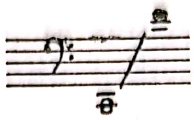


Orga catedralei din Lausanne; dedesubt, consola.

[1] consolă = masa de comandă = pupitrul de claviaturi şi registre (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

Pedalierul (claviatura-pedală) este formată din clape, ca o claviatură normală, dar de dimensiuni mai mari. El comandă o cameră-de-vînt specială, denumită *pedalul*, ce cuprinde notele cele mai grave și mai puternice din orgă. Întinderea lui este în general de la do la fa:

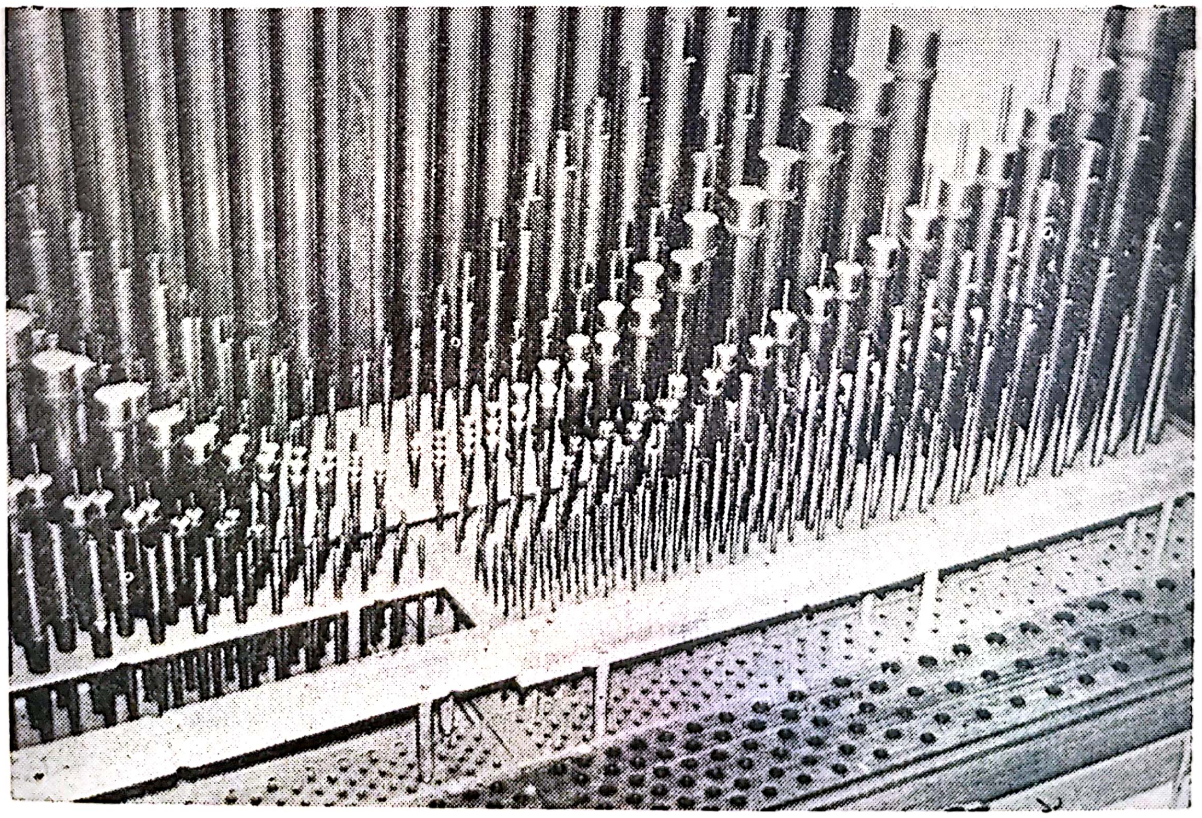


Registrația

Toate aceste registre (o orgă mare numără între 30 și 60 de registre, uneori chiar mai multe) pot fi acționate singure, sau combinate între ele, în mii de feluri. Or, arta organistului nu provine numai din „a cînta bine", ci și din „a alege bine". O piesă executată cu cea mai mare măiestrie nu ne va satisface dacă registrația ei nu este adecvată.

Organistul alege, compară, combină registrele și poate pregăti dinainte anumite registrații. La momentul dorit, el pune în funcțiune una sau alta din noile registrații, prin simpla apăsare pe o pedală sau pe un buton.

Nuanțele. Potrivit registrelor, intensitățile sonore sînt foarte variabile. Organistul va realiza deci schimbări de nuanțe, îndeosebi prin schimbarea registrelor. Dar, pentru a adăuga nuanțe secundare, el folosește și *cutia expresivă*, un fel de dulap ce conține anumite registre și care are părțile frontale formate din jaluzele mobile (voleți mobili), care prin deschidere sau închidere variază intensitatea sonoră.



Scanned with OKEN Scanner

Transmisia comenzilor

Imaginați-vă la o orgă mare distanța care separă clapele claviaturii de tubul cel mai îndepărtat: ea depășește cîțiva metri, ridicînd astfel probleme de transmisie foarte delicate.

De la origine și pînă în secolul al XIX-lea, toate comenzile erau *mecanice*, efectuate prin intermediul unui sistem de pîrghii și vergele multiple. În jurul anului 1850, a fost inventat un *sistem pneumatic*, apoi din 1865 s-a trecut treptat la aplicarea unui *sistem electric* pentru comanda ventilelor și acționarea registrelor.

Cu toate acestea, în prezent, s-a revenit în parte la sistemul mecanic, perfecționat și mai facil, care asigură un contact mai strîns între organist și instrumentul său.

Exemplu de lucrare pentru orgă:

Toccata și fuga în re minor (1709)
J. S. Bach

BACH ȘI ORGA. *Aceste două nume sînt indisolubil legate, atît datorită strălucirii virtuozului, cît și geniului compozitorului. Și această măiestrie rară, admirată de toți contemporanii săi, se bazează pe cincizeci de ani de practicare aproape zilnică a celui mai complex dintre instrumente.*

Încă de la vîrsta de 10 ani, rămînînd orfan Bach studiază orga, asistîndu-l pe fratele său mai mare care l-a adăpostit. În timpul slujbelor religioase, Bach manevrează, la indicațiile fratelui său, butoanele care comandă registrele.

La optsprezece ani, fiind încă tînăr student, i s-a cerut părerea asupra unui nou instrument construit la Arnstadt. În pofida vîrstei sale, auditorii l-au angajat imediat. Și toate funcțiile pe care le va deține, la Mühlansen, Weimar, Leipzig, exceptînd Coethen, comportă, printre alte obligații, funcția principală de organist. Cele cîteva călătorii întreprinse au ca mobil orga — sau va asculta un organist celebru. De altfel, în timpul vieții sale, renumele de virtuoz depășește cu mult pe cel de compozitor.

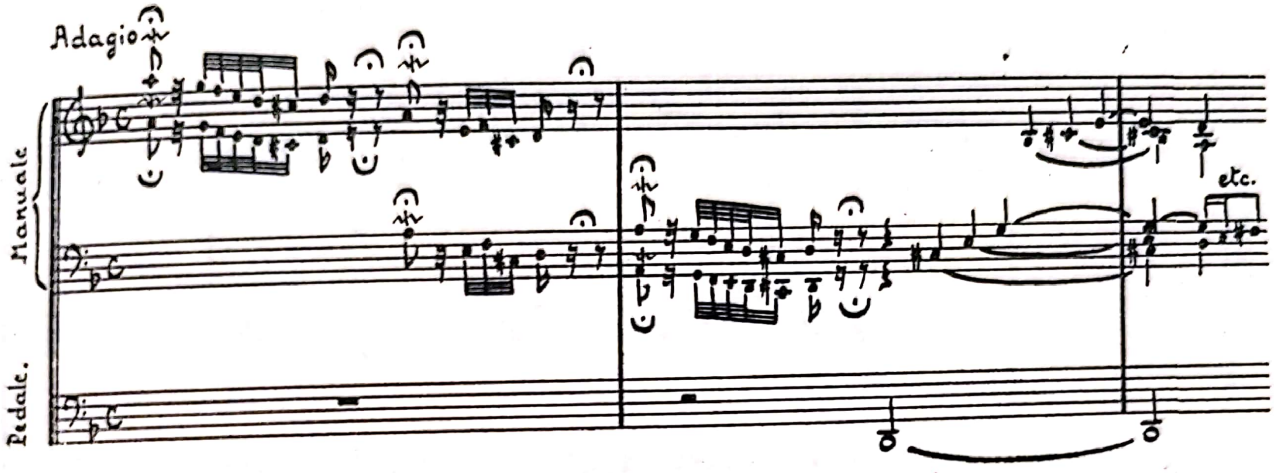
Și totuși, compozițiile sale pentru orgă — vestitele preludii și fugi cu toccate, fantezii, lucrări destinate înfrumusețării cultului, 150 de corale în care un Bach mai interiorizat interpretează cuvîntul biblic, trecînd prin toate transcrierile și prin toate sonatele — constituie una dintre cele mai bogate creații existente.

Dacă, după moartea lui Bach, o tăcere îndelungată de aproape un veac s-a așternut peste această operă, de atunci însă influența ei a devenit din ce în ce mai puternică.

Scanned with OKEN Scanner

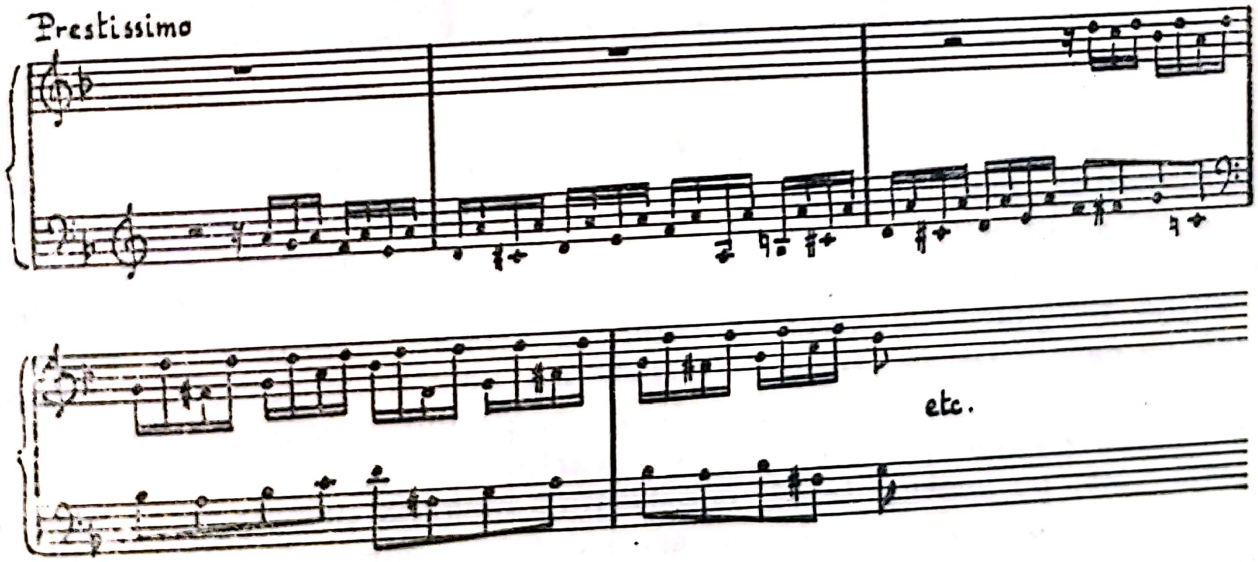
LUCRAREA cuprinde două părți: o toccată și o fugă.

Toccata începe cu un motiv descendent, caracteristic și plin de vigoare, ce vestește tema fugii:



Bach valorifică apoi cu virtuozitate mai multe motive, fragmente de game, arpegii, note repetate etc.

Fuga la patru voci este construită pe o temă neobișnuită, deoarece una dintre notele ei, repetată de mai multe ori, sugerează un efect de *pedală*:



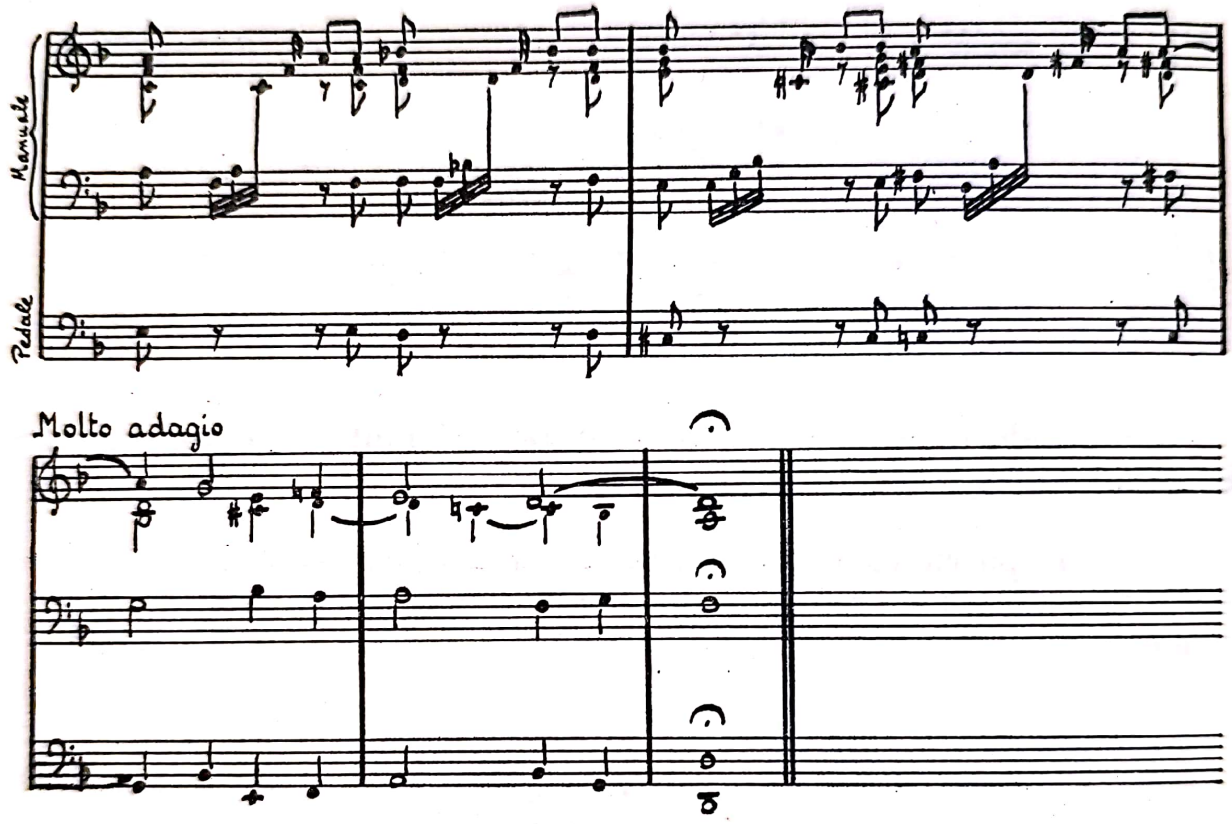
Remarcați a cincea intrare, încredințată pedalului și pentru a sfîrși, observați măreția ultimelor acorduri ce încununează fuga.

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Majoritatea instrumentiștilor trebuie să dobîndească independența celor două mîini. Organistului i se cere în plus independența celor două picioare și facultatea de a citi trei portative simultan.

mîna dreaptă — mîna stîngă — pedalier



Adesea, marii organiști au fost și mari improvizatori, ca și cum instrumentul, prin bogatul lui evantai de posibilități, ar fi stimulat capacitatea inventivă a muzicianului. Un contemporan scria despre Bach că trebuie considerat regele tuturor organiștilor: „... Cînd, după o slujbă religioasă se așeza la orgă, la cererea străinilor, el alegea o temă pe care o trecea, timp de cîteva ore, prin toate combinațiile posibile. La început folosea această temă ca preludiu pentru o fugă și își potrivea registrele pentru un trio, cvartet etc. Apoi, intona un coral la trei voci, pe aceeași temă, constituind melodia principală și, pentru a sfîrși, executa o fugă tot pe aceeași temă, căreia îi adăuga uneori două teme secundare [1].

[1] Citat de N. Dufourcq, *Johann Sebastian Bach*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Acordajul general al unei orgi mari este o îndeletnicire delicată și complexă. Pentru a acorda orga Catedralei din Lausanne (88 de registre), sînt necesari doi oameni care să lucreze aproximativ 30 de ore. Această muncă se efectuează în fiecare an.

Atenție la confuzia posibilă între *transmisia electrică* a unei orgi cu tuburi și *orga electrică* sau *electronică!* Orga electrică (precum și orga de cinema) nu este prevăzută cu tuburi, căci sunetul este produs de oscilațiile electrice. Acest instrument ar trebui să rămînă doar un mijloc provizoriu, ce ocupă un spațiu redus, deoarece sonoritatea lui este mai puțin nobilă decît a orgii cu tuburi și, mai ales, este lipsită de relief și densitate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

19. RECUNOAŞTEREA INSTRUMENTELOR ÎN TIMPUL AUDIŢIILOR

Pînă la acest capitol, instrumentele v-au fost prezentate izolat sau însoţite de alte instrumente care le puneau în valoare, în aşa fel încît timbrul sau particularităţile lor să apară distinct.

Dar adesea, la un concert sau cu prilejul unei audiţii, veţi fi impresionaţi de o anumită culoare instrumentală şi vă veţi întreba de unde provine.

Urechea şi memoria noastră reuşesc cu uşurinţă să distingă instrumentele, la început separat, apoi, intervenind obişnuinţa, asociate cu altele. (De altfel, compozitorului îi revine rolul de a orchestra şi de a rezolva problema principală a dozării timbrurilor, ce face ca o piesă să „sune" sau, dimpotrivă, „să nu sune").

Compoziţia ce urmează este un exemplu renumit pentru orchestraţia sa desăvîrşită.

Ea vă oferă posibilitatea de a vă controla cunoştinţele dacă, la prima audiţie, veţi încerca să recunoaşteţi instrumentele cu partitura închisă, ca apoi să le reascultaţi urmărind partitura.

Bolero (1928)

Maurice Ravel

COMPOZITORUL. *Ravel s-a născut la Ciboure, un ţinut basc, în 1875. Din copilărie îl preocupă muzica şi, stabilit la Paris, urmează conservatorul.*

Contemporan cu Debussy, este împreună cu el unul dintre marii reprezentanţi ai şcolii franceze. Muzica sa elegantă şi vie, clară şi precisă,

ascunde un meşteşug uluitor şi o sensibilitate ce se trădează greu. Ravel a murit la Montfort — l'Amaury (Seine-et-Oise) în 1937.

LUCRAREA. În acest balet, spaniol prin ritm şi denumire, Ravel realizează un tur de forţă prin repetarea de nouă ori a unei singure şi unice teme, fără variaţiuni, şi fără să o modifice. Astfel, el creează un efect de obsesie subliniat de:

— *ritmul* specific boleroului, scandat fără încetare de tobă,

— *absenţa totală de modulaţii*: de-a lungul a *328 de măsuri* rămînem în do major, înainte de o modulaţie strălucitoare în mi major,

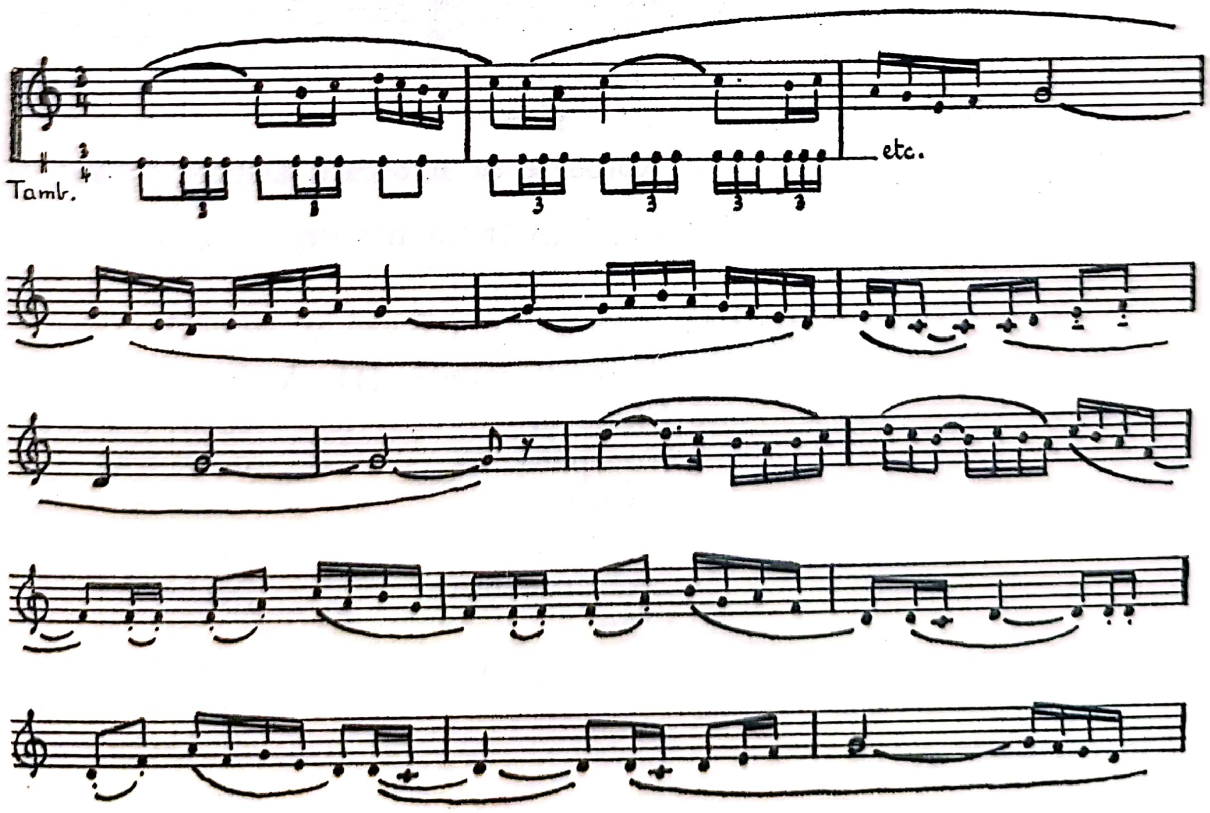
— *o orchestraţie şi o armonie* abundentă, din ce în ce mai densă.

Toate aceste mijloace împrumută lucrării o rezonanţă cu totul originală, de o savoare aspră şi un caracter ostinat, mult mai aproape de spiritul spaniol decît ar fi fost un fals pitoresc de castaniete şi tamburine.

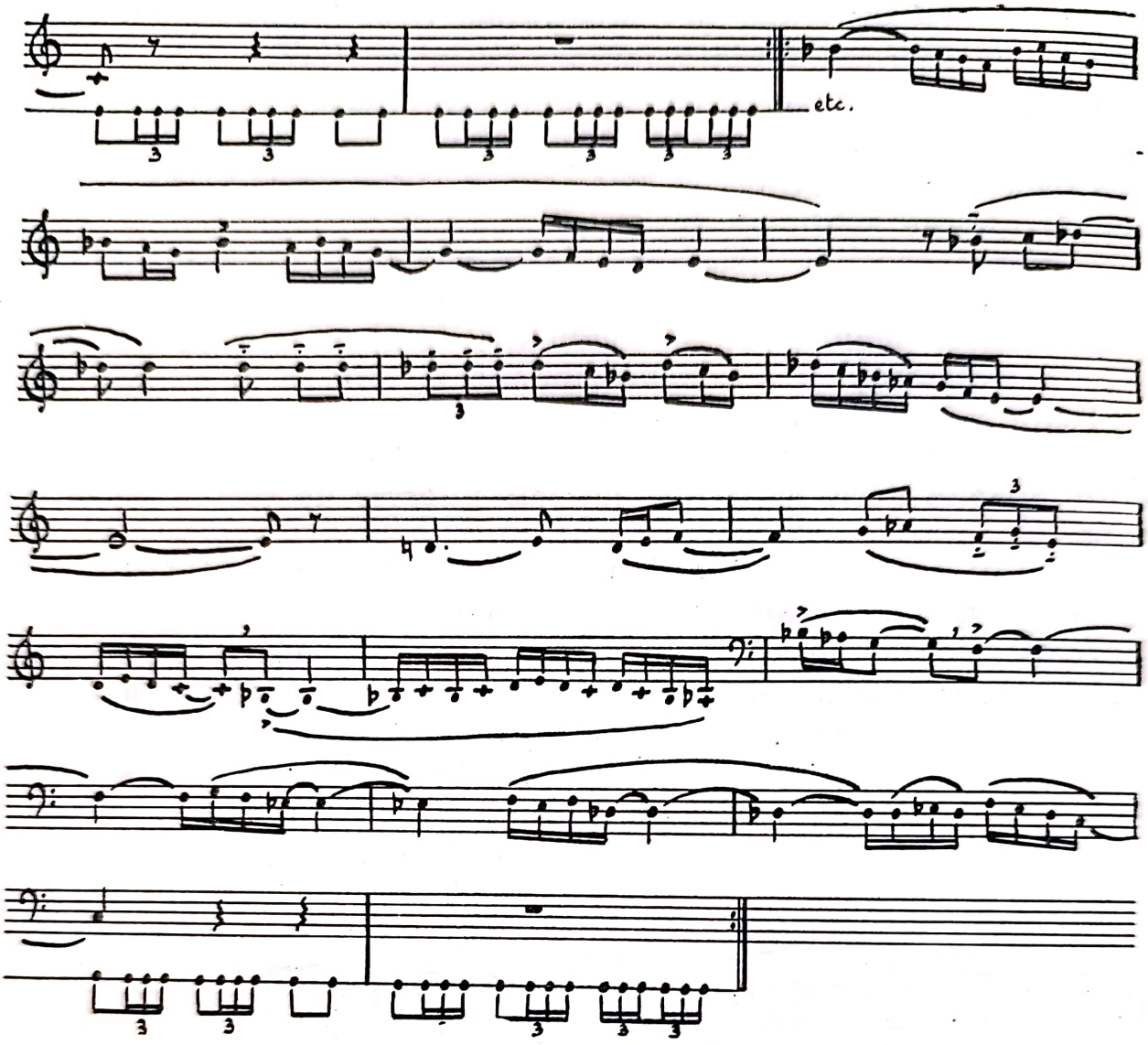
Succesul acestui balet a fost imediat, iar ascendentul lui asupra auditorului rămîne intact. Apreciaţi singuri.

Tema este compusă din două fraze de 16 măsuri, prima, deschisă, bine construită din punct de vedere al tonalităţii, a doua, mai languroasă, mai unduioasă.

Observaţi că această temă se impune şi fixează atenţia, dar în fond este greu de memorizat cu precizie: de unde posibilitatea, valorificată de Ravel, de a o repeta de multe ori:



Scanned with OKEN Scanner



Se reproduce cu autorizația Editions Durand, Paris

Și pentru a ușura identificarea instrumentelor, iată schema lucrării:

(A = prima frază a temei; B = a doua frază a temei).

I
A Flaut
A Clarinet
B Fagot
B Clarinet-mic

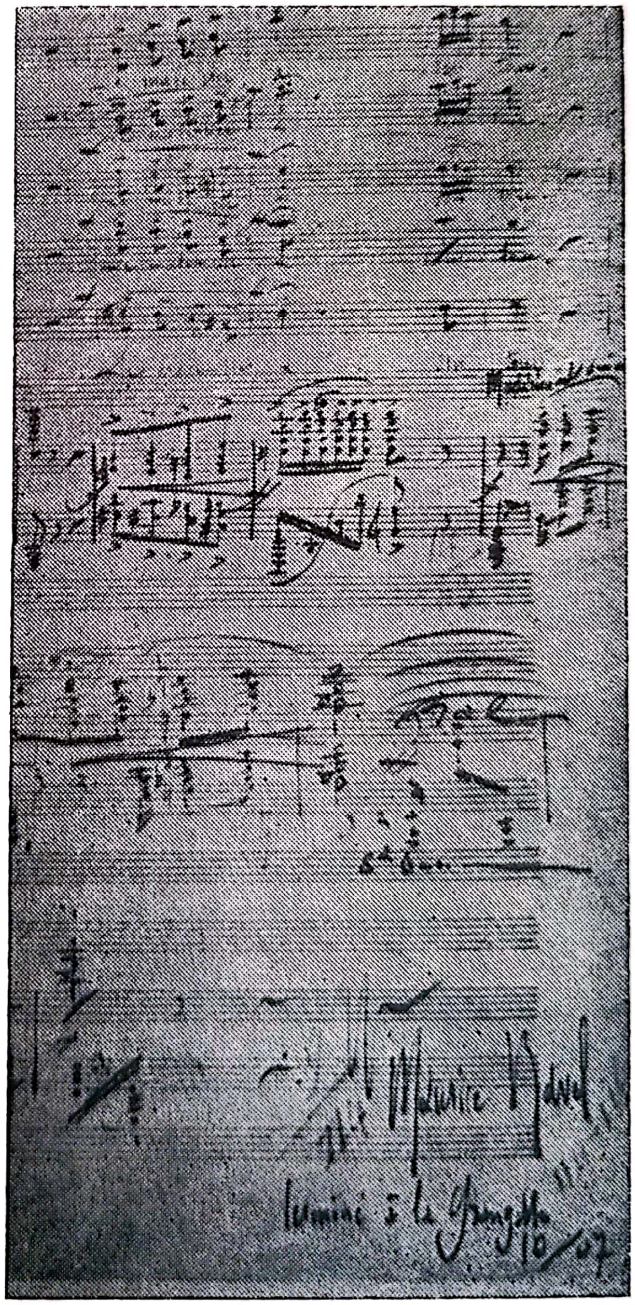
II
A Oboe d'amore
A Flaut și trompetă cu surdină
B Saxofon-tenor
B Saxofon-sopranino apoi sopran

III
A Flaute-mici, corn, celestă, în mixtură.
A Oboaie, clarinete în cvinte paralele
B Trombon
B Flaute, oboaie, clarinete, saxofon-tenor

IV A Viori, flaute, oboaie, clarinete
A Viori împărțite + instrumente de suflat din lemn în acorduri paralele.
B Coarde, instrumente de suflat din lemn, 1 trompetă.
B Variația efectului precedent: de data aceasta în acorduri

V A Trompete, viori, instrumente de suflat din lemn, saxofoane
B Același efect + 1 trombon

VI Coda:
Modulație în mi major, culme expresivă a compoziției. Revenire în do major (tobamare, talgere, tam-tam), apoi cădere pe acordul scurt final.



Facsimil autograf al lui Maurice Ravel

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA

CÎTEVA LUCRĂRI DESCRIPTIVE

Ce este muzica pură? Ce este muzica descriptivă?

La începutul acestei cărți ne-am întrebat: ce este muzica? Și am răspuns: *muzica este un sentiment transpus în formă sonoră.* Să vedem ce înseamnă aceasta.

În viața dumneavoastră de toate zilele, se pot prezenta două cazuri:

— fie că *încercați un sentiment*, să spunem, *fără motiv*: sînteți trist sau vesel, după moment, manifestîndu-vă astfel felul dumneavoastră de a fi;

— fie că există *un eveniment, un obiect, o împrejurare trăită*, care vă provoacă un sentiment determinat: cîinele dumneavoastră a murit și sînteți trist.

În muzică se întîmplă la fel: muzica este totdeauna sentiment, dar de două feluri:

— *compoziția este prin natura ei tristă, veselă ori calmă și liniștită*, așa cum am constatat în aria din Suita în re, *fără ca ceva din exterior să motiveze acest sentiment.* În cazul acesta este vorba de **muzica pură.** O astfel de muzică, întîlnită în general în muzica instrumentală, poate exprima gama tuturor sentimentelor umane.

— Sau, în cazul al doilea, *sentimentul muzical este motivat de un obiect exterior muzicii.* Acest obiect exterior, un fel de punct de plecare, poate fi un text[1], o imagine vizuală, o povestire, o întîmplare tristă. În acest caz este vorba de *muzica descriptivă.*

---

[1] Cazul muzicii vocale este deosebit ca, de altfel, și cel al muzicii religioase. De exemplu, în *Patimile* de Bach muzica exprimă sentimente (încredere, bucurie, durere) și imită totodată mișcări evocate de text (un mers greoi, reacția mulțimii etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Compoziţiile care urmează sînt toate lucrări de muzică descriptivă, dar cu caractere diferite. Astfel, *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas (a se vedea pag. 157) „descrie prin muzică" o întîmplare ce poate fi povestită. Este o muzică ce s-ar putea numi narativă. În schimb, *Catedrala scufundată* de Debussy (a se vedea pag. 163) transpune în muzică o imagine vizuală; acest fel de muzică se apropie mai mult de genul descriptiv. În unele cazuri, cum ar fi *Vltava* de Smetana (a se vedea pag. 152), cele două elemente, narativ şi descriptiv, sînt îmbinate.

Concluzii

Dacă muzica descriptivă a jucat un rol mai mult sau mai puţin important, potrivit epocilor, naţiunilor sau compozitorilor, ea nu reprezintă însă muzica în totalitate, ci doar o parte.

Nu o disprețuiți, căci adesea prin ea aţi început să iubiţi muzica. Mai tîrziu, poate vă veţi apropia mai mult de cea care este suficientă prin ea însăşi, denumită muzică pură.

Important este să puteţi deosebi muzica descriptivă de muzica pură. O simfonie de Mozart aparţine muzicii pure, nu este motivată de un obiect exterior ei, în timp ce în lucrarea tipic franceză de mai sus, vă este uşor să imaginaţi sau să căutaţi subiectul, cu atît mai mult cu cît compozitorul l-a indicat el însuşi cu precizie.

I

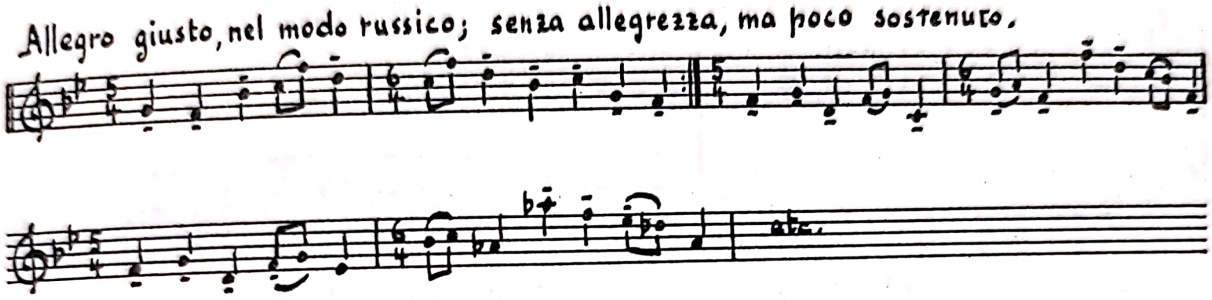
Tablouri dintr-o expoziţie (1874)
Modest-Petrovici Musorgski
Orchestraţia de Maurice Ravel

COMPOZITORUL. *Musorgski, născut la Karevo în 1839, aparţine micii nobilimi ruse. Ofiţer fiind, frecventează saloanele şi se face remarcat prin talentul său de pianist. Stimulat de Cui şi de Balakirev, care făceau parte din faimosul „Grup al celor cinci" (Cui, Balakirev, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov), al cărui reprezentant de frunte a fost, se hotărăşte să se consacre compoziţiei. Insuccesele, boala şi poate alcoolismul întunecă sfîrşitul vieţii sale. Musorgski a murit la 42 de ani, în 1881, la Petersburg.*

Scanned with OKEN Scanner

LUCRAREA. În această compoziție, Musorgski transpune în muzică impresiile resimțite cu prilejul vizitării expoziției consacrate memoriei prietenului său, pictorul Hartmann. Mai mult, el se distrează descriind prin limbajul sunetelor, subiectul cîtorva din aceste tablouri.

Cele unsprezece tablouri care alcătuiesc lucrarea sînt legate printr-o temă pe care o veți reține cu ușurință. Este un fel de marș amplu, grav și serios:



Acest marș ne sugerează atît plimbarea compozitorului prin expoziție cît și sentimentele sale; îl veți simți cum se transformă devenind cînd vioi, cînd tandru, în funcție de tablourile pe care le introduce.

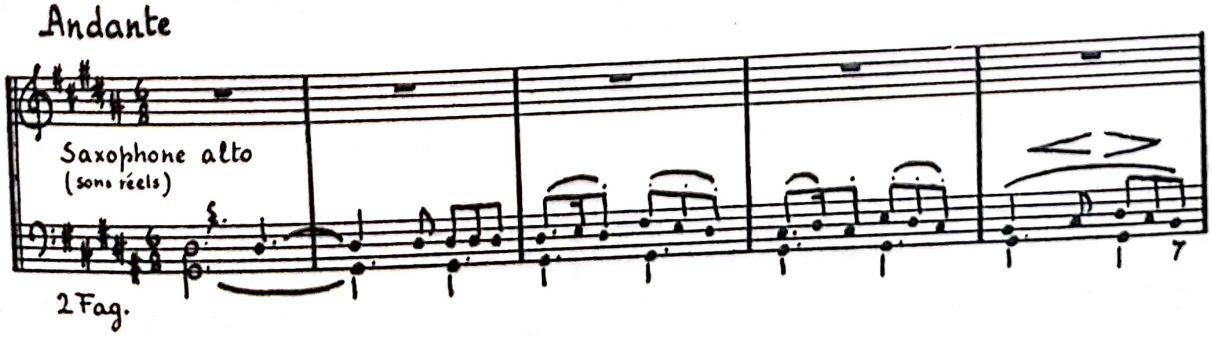
Musorgski a scris această lucrare pentru pian; orchestrînd-o, Ravel nu a denaturat-o, ci i-a împrumutat o expresie intensă și vie, rămînînd în spiritul muzicii originale.

Iată succesiunea tablourilor și a promenadelor: *Promenadă*: la început instrumentele de alamă, apoi întreaga orchestră.

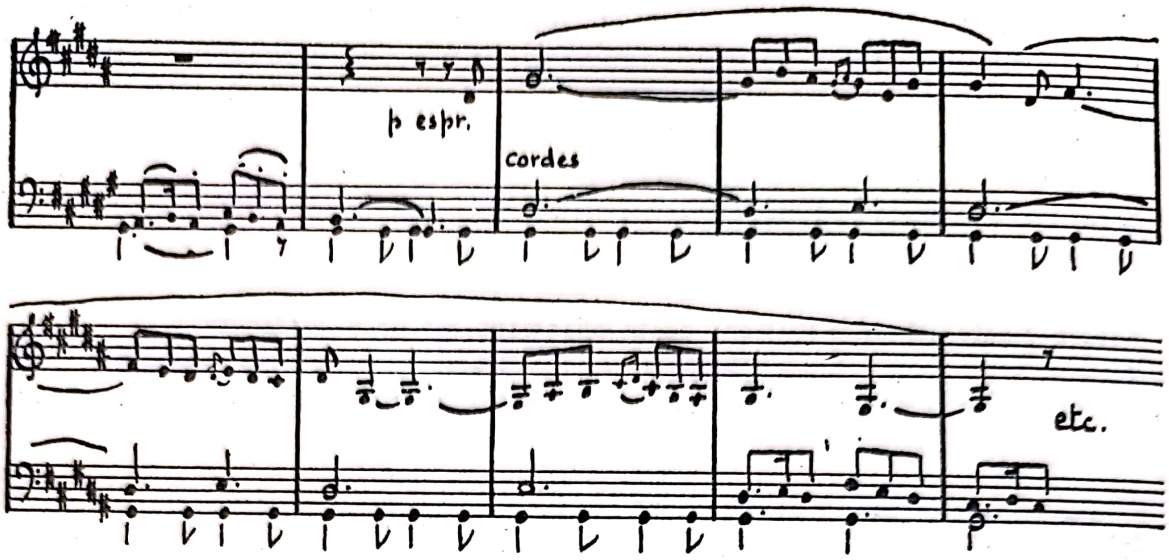
1. *Gnomul* este un pitic diform, cu picioare subțiri. S-ar părea că încearcă să ridice o stîncă mare, dar eforturile sale fiind zadarnice, fuge. Ascultați cum o ia la goană.

Promenadă — de o nuanță mai delicată decît prima (corn solo și instrumente de lemn).

2. *Vechiul castel*; un lăutar își cîntă balada (solo de saxofon) în fața unui castel medieval:



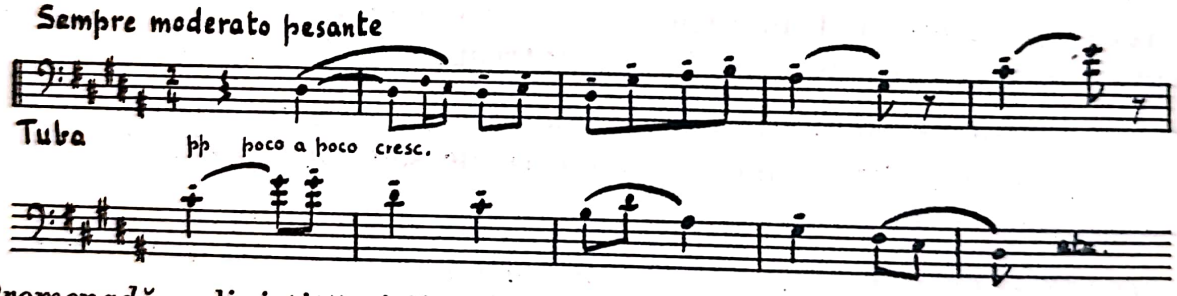
Scanned with OKEN Scanner



Promenadă — mai plină, mai sonoră decît precedenta.

3. *Tuileries* — pe o alee, a grădinei Tuileries, niște copii se joacă, zburdă; cu o tainică afecțiune, Musorgski ne face să împărtășim bucuriile și necazurile lor.

4. *Bydlo* — un car greu polonez, cu roți enorme, tras de boi, se apropie încetul cu încetul, trece prin fața noastră ca apoi să dispară în depărtare, în ritmul greu al încărcăturii lui.



Promenadă — liniștită și limpede, pentru a introduce.

5. *Baletul puișorilor*: o schiță amuzantă de Hartmann, destinată unui balet...

6. *Samuel Goldenberg și Șmil* — doi evrei, unul bogat și gras, ce se exprimă cu aroganță, și altul, Șmil, sărac, milog, care te asurzește cu protestele lui necontenite (reprezentat în orchestră de o trompetă cu surdină); dar Goldenberg nu-l ascultă, îl retează net, brutal.

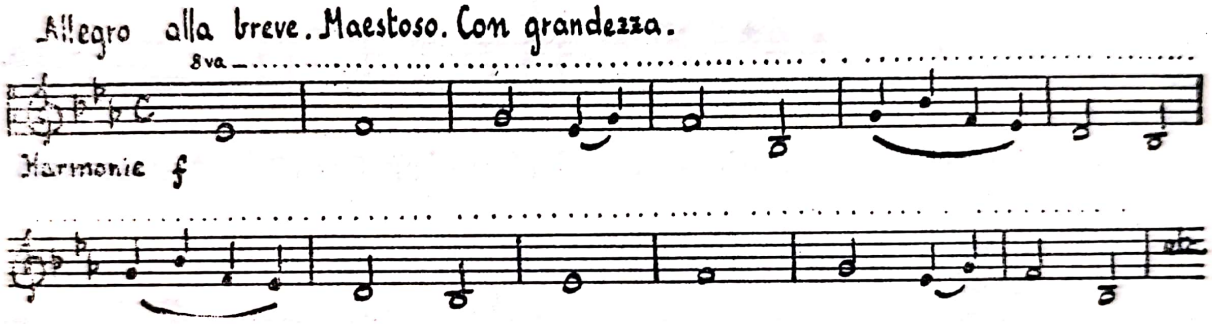
7. *Limoges-Piața* — cîteva cumetre se iau la harță, iar cearta lor devine supărătoare.

8. *Catacombe* — cîteva acorduri ale alămurilor sugerează profunzimea, misterul acestor subterane, pe care o frază de coral (la trompetă) le luminează brusc.

Scanned with OKEN Scanner

9. *Cu morții, pe limba morților* — din aceeași atmosferă de supranatural izvorăște, misterioasă, tema promenadei; ființe stranii ne ating cu aripile lor (coborîri cromatice ale instrumentelor cu coarde).
10. *Baba-Yaga* — descrierea colibei în care locuiește vrăjitoarea Baba-Yaga, cînd nu încalecă pe mătură pentru o scurtă cavalcadă în văzduh (după cum veți observa la mijlocul piesei), ca apoi să se reîntoarcă la coliba ei.

11. *Marea poartă a Kievului* — cel mai dezvoltat, cel mai bogat, cel mai important dintre tablouri. Inspirat direct din marea temă a Promenadei, încununează opera cu strălucire și măreție. Poarta este monumentală; peste ea se înalță o cupolă ce sclipește în soare (mi bemol major). O lume pestriță intră și iese din oraș. Din interiorul unei biserici, sumbre și bogate, răzbate de două ori melodia unui vechi imn. Clopotele bat, bucuria crește și opera se sfîrșește cu o apoteoză de culori orbitoare.



Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Boosey & Hawkes, Londra

II

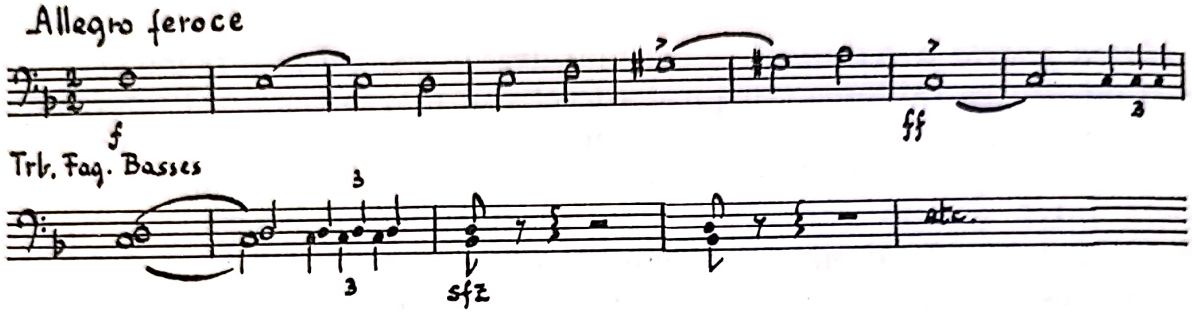
O noapte pe Muntele Pleșuv (1867)
Modest-Petrovici Musorgski
Aranjament de Rimski-Korsakov

MUSORGSKI ȘI RIMSKI-KORSAKOV. *Adesea, de-a lungul vieții sale, Musorgski își lăsa operele schițate sau incomplet orchestrate. Tot astfel și acest poem simfonic, unul dintre primele care ilustrează în mod strălucit școala rusă, după ce a cunoscut mai multe versiuni, a fost reluat și aranjat de Rimski-Korsakov, căruia Musorgski îi ceruse de mai multe ori părerea.*

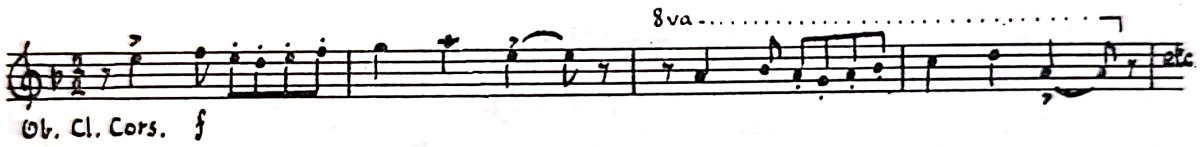
Scanned with OKEN Scanner

LUCRAREA. Un fel de poem simfonic, compoziția este inspirată dintr-o legendă rusească, după următorul program:

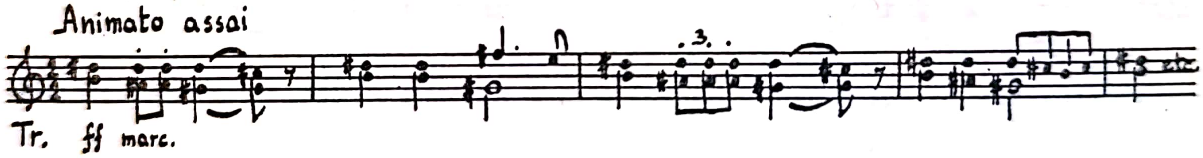
Zgomote subterane de voci supranaturale (pasaje rapide executate de viori, un soi de vîrtej al instrumentelor de lemn, sunete greoaie ale instrumentelor de alamă):



Apariția spiritelor din beznă (temă violentă și brutală):

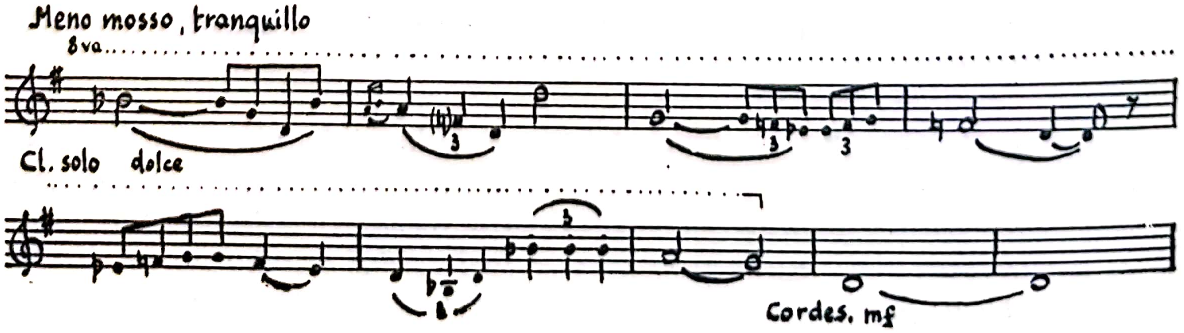


apoi a zeului Cernobog. Slăvirea zeului Cernobog (sună instrumentele de alamă):

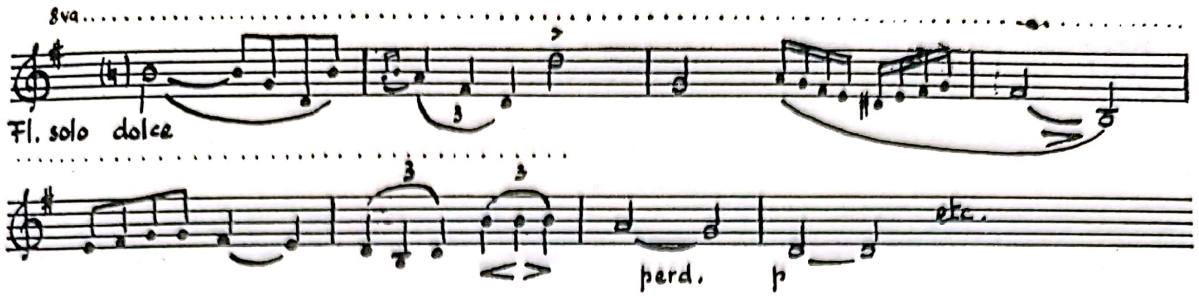


Slujbă neagră. Sabat. Din depărtare, în culmea sabatului, se aude clopotul unei bisericuțe dintr-un sat, care risipește spiritele tenebrelor. (Coborîre cromatică a instrumentelor cu coarde, tăcere subită. Clopotul sună pe un acord al instrumentelor de lemn; apare re major: este sfîrșitul coșmarului. Unul dintre motivele sabatului este reluat de viori, dar de data aceasta calm.)

Zorile. (Clarinetul, în minor, apoi flautul, în major, cîntă revărsarea lină a zorilor peste cîmpia adormită.)



Scanned with OKEN Scanner



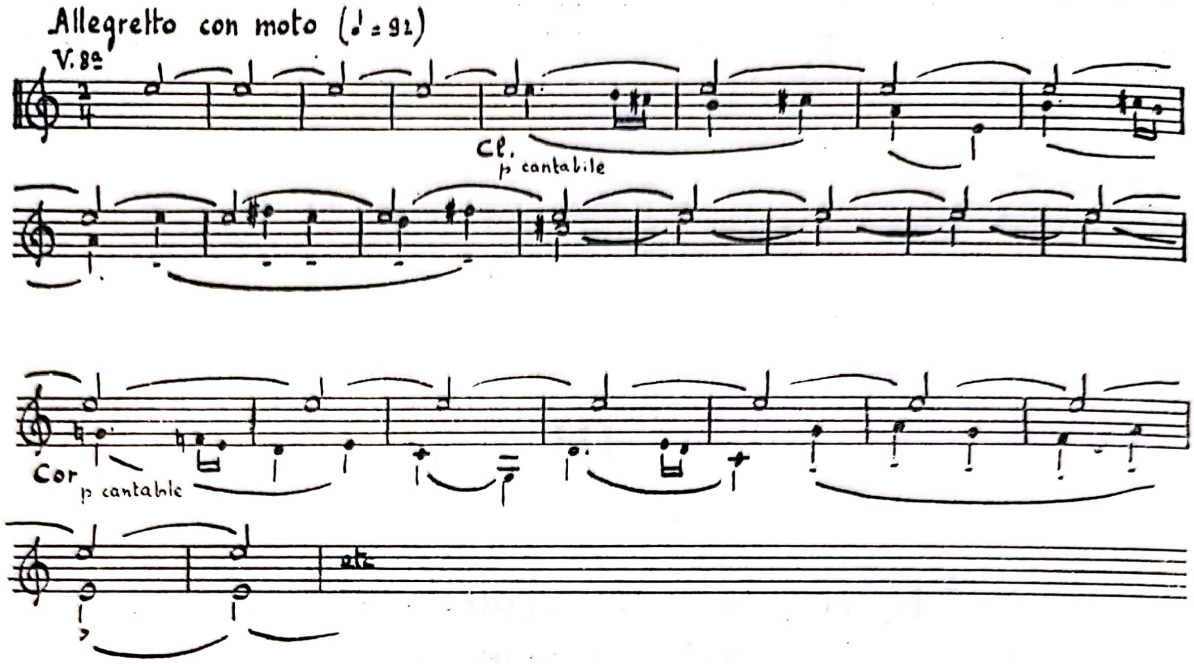
III

În stepele Asiei centrale (1880)
Schiță simfonică
Alexandru Borodin

Compozitorul Borodin, *născut în 1833 la Petersburg, este întrucîtva autodidact. Dacă, sub influența lui Balakirev, aderă la „Grupul celor cinci“ (a se vedea pag. 144) și adoptă ideile lor cu privire la reînnoirea muzicii naționale ruse, el nu renunță totuși la cariera sa științifică, deținînd în continuare catedra de profesor de chimie. A scris puțin, consacrînd operei sale,* Cneazul Igor, *optsprezece ani din viață. Borodin a murit la Petersburg în 1887.*

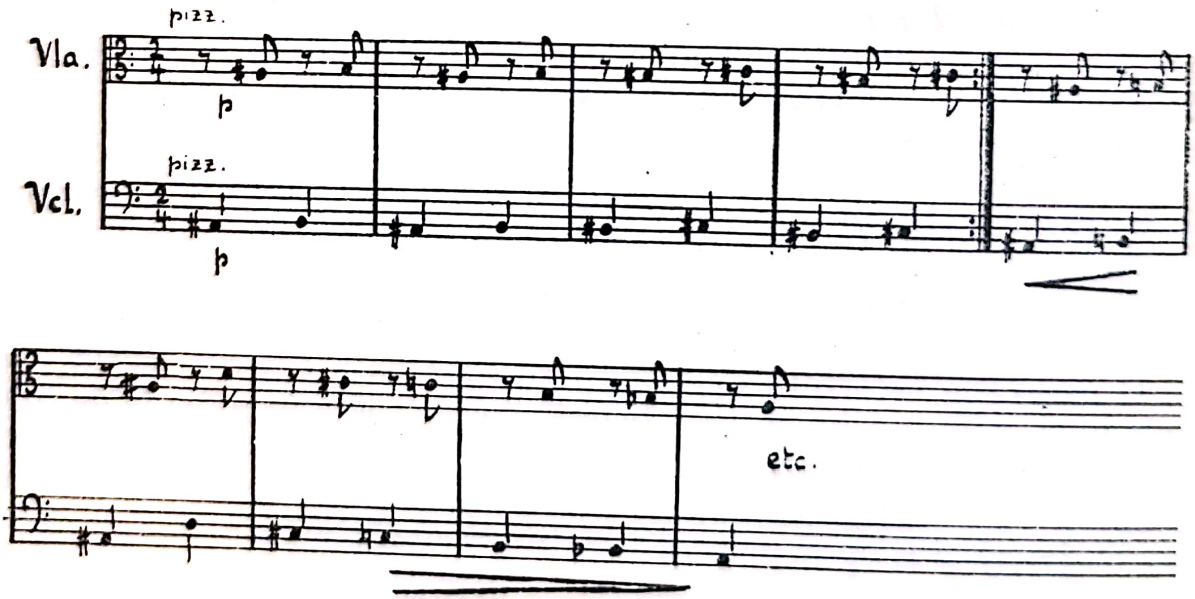
Lucrarea. La începutul compoziției, Borodin însuși a scris următorul program: „În liniștea stepelor nisipoase ale Asiei centrale răsună primul refren al unui cîntec liniștit rusesc. Se aud inflexiunile melancolice ale unor melodii orientale; răzbat pași de cai și de cămile ce se aprolie. O caravană escortată de soldați ruși străbate deșertul imens, conpie. tinuîndu-și călătoria lungă fără teamă, încrezătoare în puterea de luptă a soldaților. Caravana înaintează mereu. Cîntecele rușilor și ale indigenilor se contopesc în aceeași armonie, refrenele lor se fac auzite mult timp în deșert și sfîrșesc prin a se pierde în depărtare“.

Cîtă prospețime în cele cîteva măsuri de introducere! Două note ținute sînt suficiente pentru a sugera impresia de spațiu infinit. Pe acest fond straniu apare prima temă — un cîntec rusesc, liniștit și egal, la clarinet:

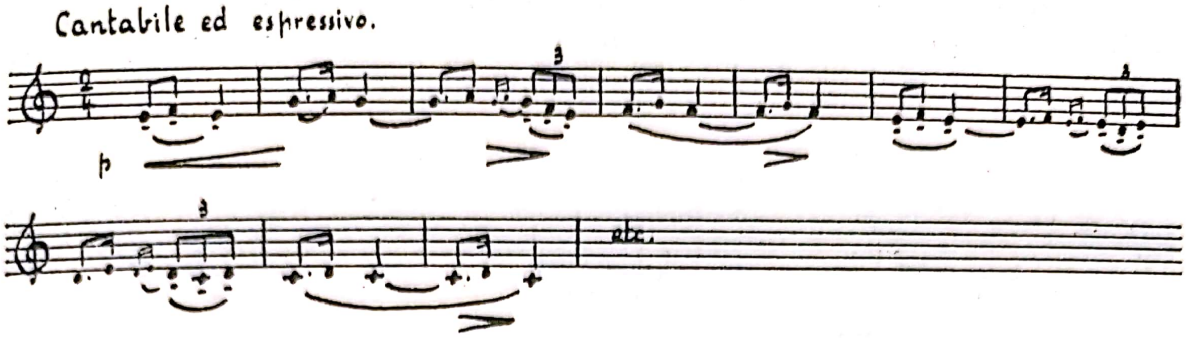


Cornul reia tema în do major, adăugînd senzația unui lucru îndepărtat.

Animalele și oamenii se apropie. Ritmul caravanei devine perceptibil; orchestra îl redă prin pizzicato-uri executate de basi, pe timpi și contratimpi:



Tema a doua, un cîntec oriental de o placiditate monotonă, este încredințată cornului englez:



Cînd prima temă revine la clarinet, remarcați frumoasa armonie în care o învăluie Borodin.

În sfîrșit, caravana trece prin fața noastră. Cîntecul țîșnește bogat și sonor, aproape cu violență.

Instrumentele cu coarde continuă să cînte tema orientală, dîndu-i o strălucire nouă și caldă, înainte ca cele două teme să apară reunite, sau mai degrabă suprapuse, fapt ce explică, fără îndoială, acest amănunt al programului: „...cîntecele rușilor și ale indigenilor se contopesc în aceeași armonie...“

Și din nou, după ce caravana a trecut, compozitorul folosește sunetele ținute pentru a descrie deopotrivă depărtarea și întinderea stepei.

Lucrarea se termină lin, tema rusă fiind executată întîi la clarinet, apoi la flaut, pe un fond de viori în surdină.

IV

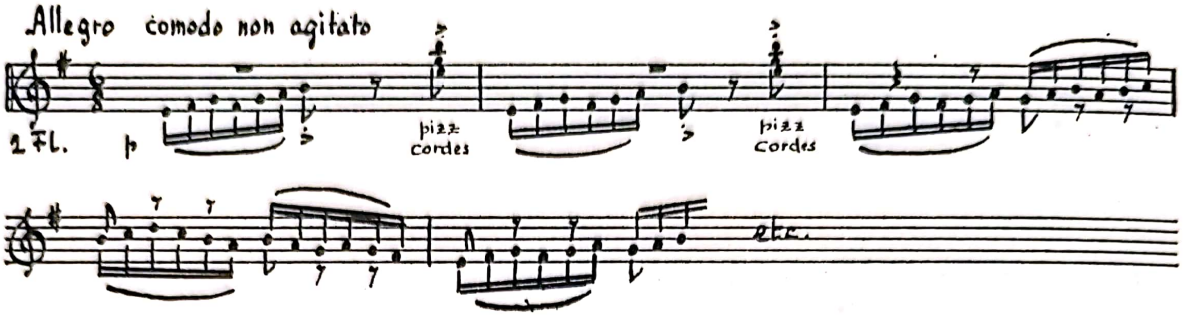
Vltava (1874)
Poem simfonic din suita „Patria mea“
Frederic Smetana

COMPOZITORUL. *Pianist, dirijor și compozitor, Smetana este alături de Dvorak cel mai mare reprezentant al școlii cehe. Născut la Leitomischl în 1824, moare la Praga în 1884, surd, într-un azil de boli mintale. Admirator convins al lui Liszt și al lui Berlioz, Smetana a scris, ca și aceștia, muzică cu program, din care, prin alegerea subiectelor și inspirațiile din muzica populară, răzbate patriotismul său înflăcărat.*

LUCRAREA. Iată argumentul acestui poem simfonic:

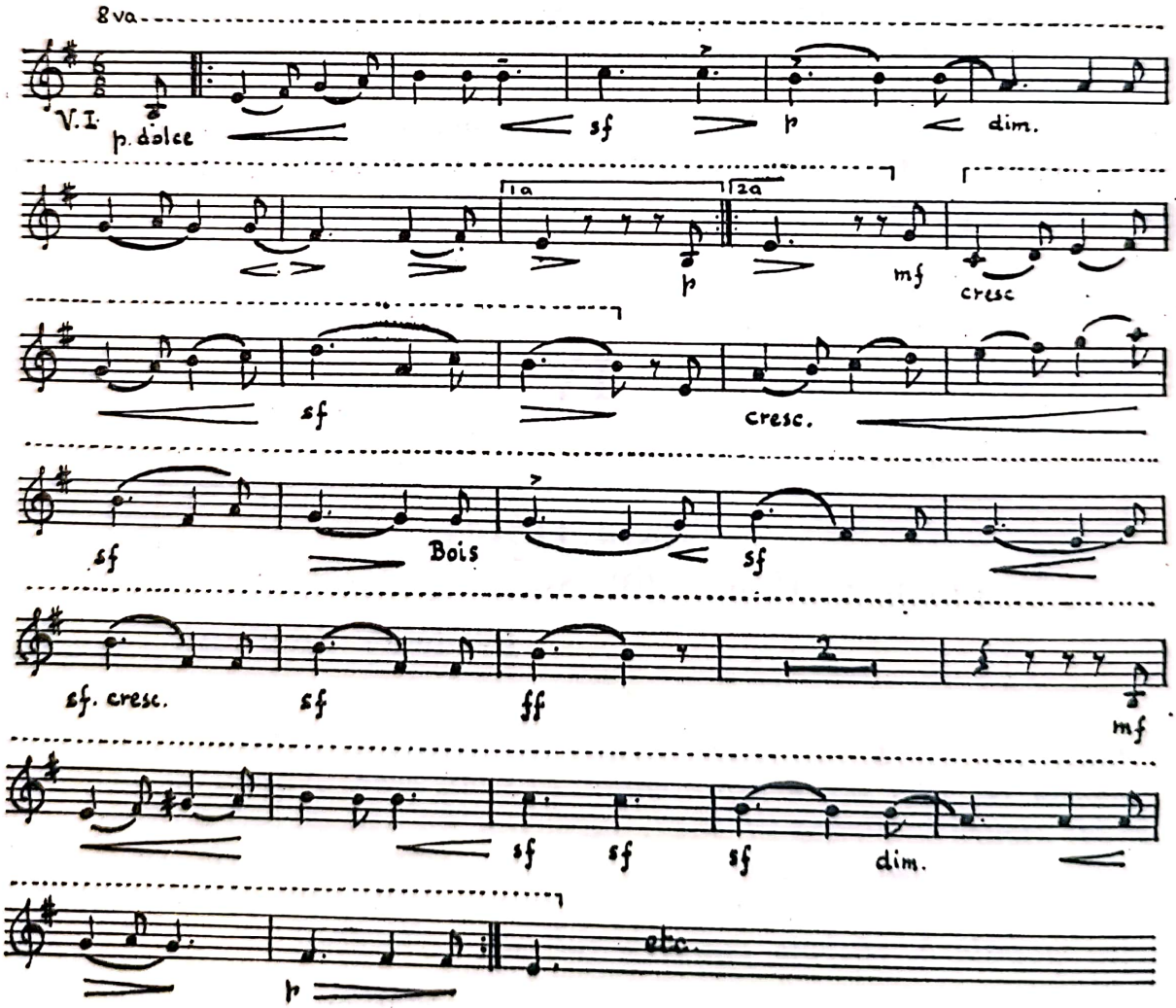
Scanned with OKEN Scanner

Izvoarele Moldovei: *două izvoare limpezi şi răcoroase ţîşnesc* din umbra pădurilor. În orchestră, ele sînt redate de susurul celor două flaute:

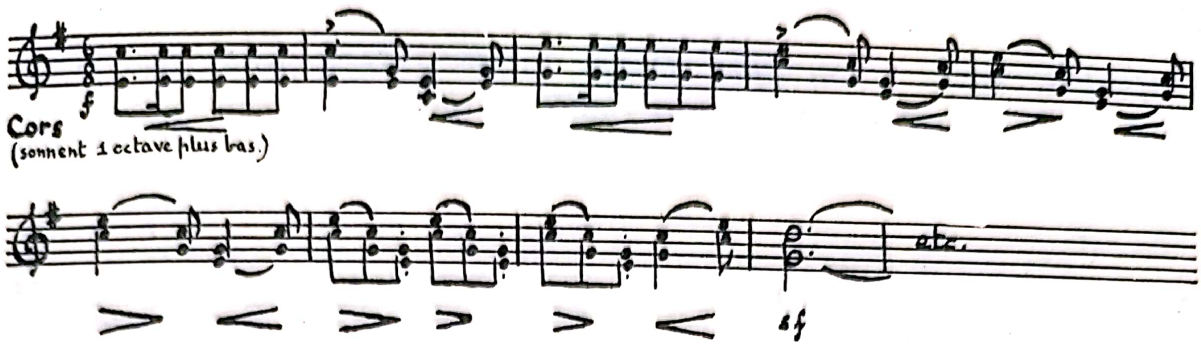


Undele lor se unesc şi sclipesc în soare... Flautelor li se alătură clarinetele, apoi instrumentele cu coarde.

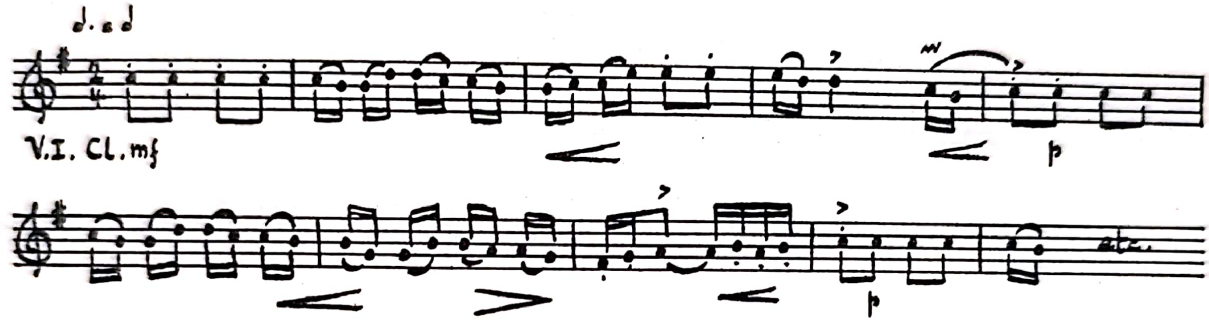
Apele formează curînd un torent năvalnic şi, în sfîrşit, un rîu: Moldova. Apare tema, deopotrivă suplă şi măreaţă, a Moldovei:



Rîul, din ce în ce mai bogat, porneşte prin ţinuturile cehe. Străbate pădurile negre ale Boemiei ce răsună de cîntece de vînătoare:



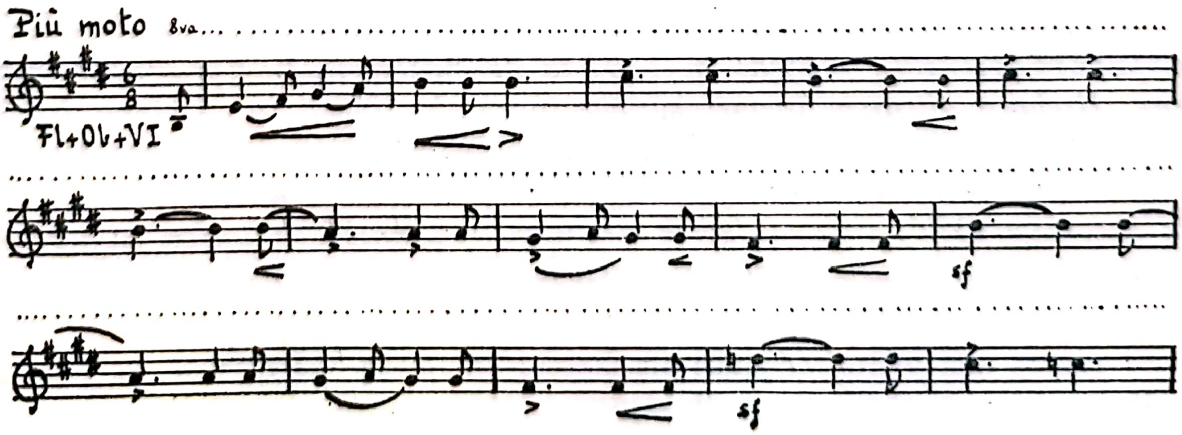
Trece prin pajiştile înverzite, unde mulţimea cîntă şi dansează la nunţi cîmpeneşti:

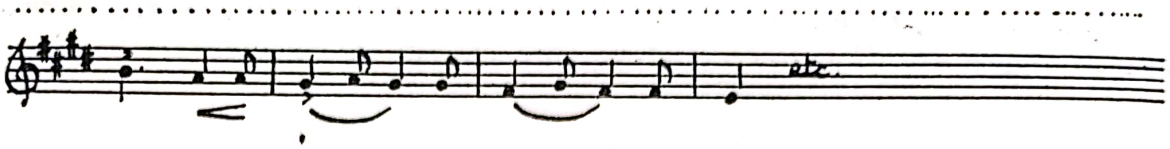


Apoi, tonul se linişteşte. Cîteva note ţinute ale instrumentelor de lemn sugerează o atmosferă nocturnă: *în clarul de lună, zînele apelor (rusalcele) se zbenguie pe valurile argintate şi dansează.*

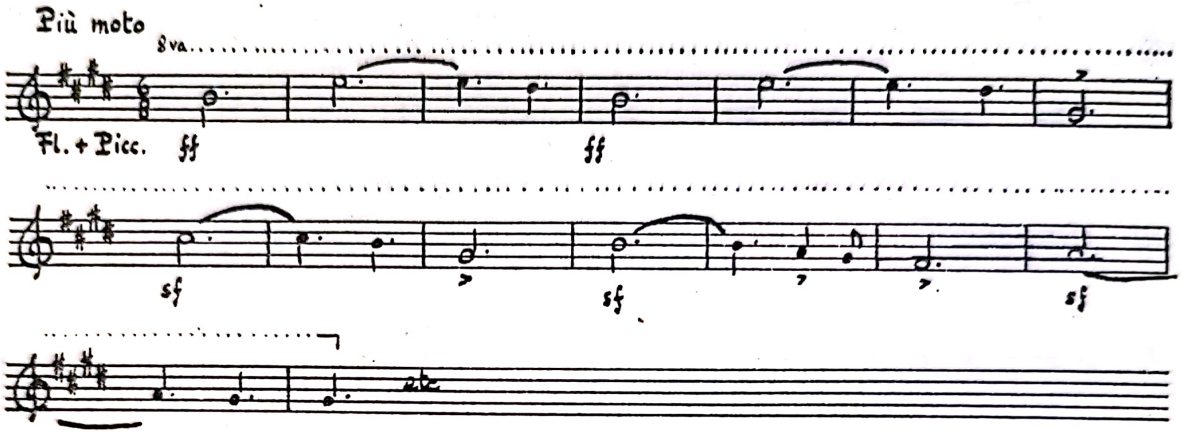
Rîul îşi reia cursul (tema principală), *dar curînd vuietul căderilor de apă vesteşte întunecoasele defileuri de la St. Ioan.*

Treptat, valea se lărgeşte, iar fluviul se desfăşoară măreţ şi atrăgător: aici revine tema, dar în major, transformată, plină de viaţă nouă prin schimbarea de mod şi mai ales prin expansiunile melodice succesive:





Moldova curge acum spre Praga, unde o întîmpină străvechea şi solemna stîncă Vysehrad, pe care se înalţă celebrul castel regal:
Iată motivul muzical:



Apoi, puternică şi glorioasă, Moldova se pierde din ochii poetului în depărtări nesfîrşite [1].

V

Isprăvile vesele ale lui Till Eulenspiegel (1895)
Poem simfonic op. 25

Richard Strauss

COMPOZITORUL. *Născut în 1864 la München, într-un mediu de muzicieni, Richard Strauss începe să compună de timpuriu şi, încă înainte de a împlini treizeci de ani, este renumit ca dirijor şi compozitor. Moştenitor al unui anumit romantism, compozitor fecund, orchestrator de o măiestrie incomparabilă, Strauss scrie numeroase poeme simfonice ca apoi să se îndrepte hotărît spre teatru. A murit la Garmisch-Partenkirchen în 1949.*

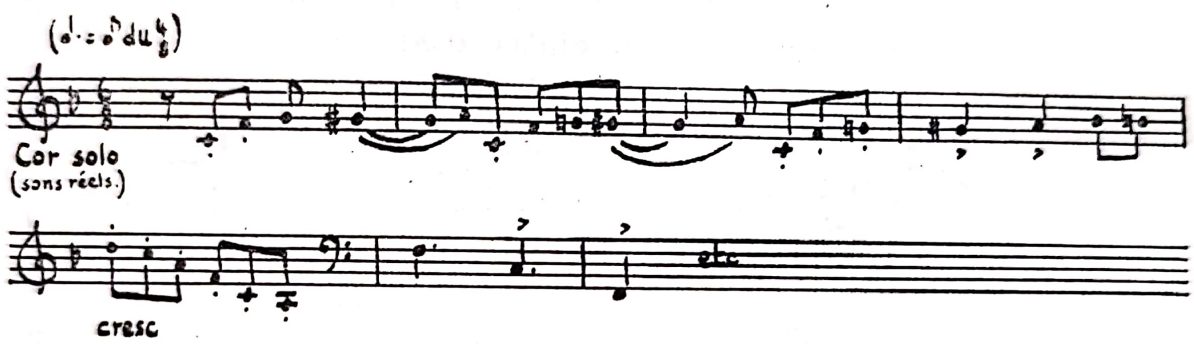
[1] Există mai multe redactări ale acestui argument. Cel de mai sus este luat din M. Sénéchaud: *Concerts symphoniques*, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

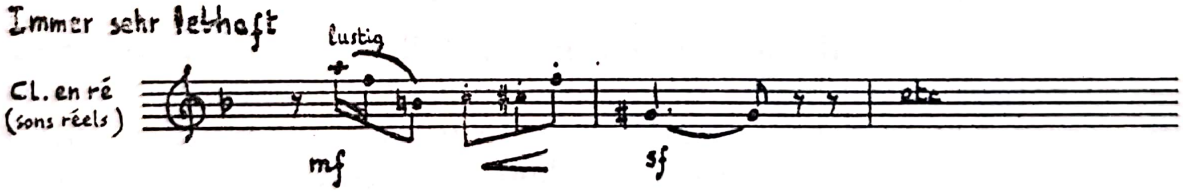
LUCRAREA. Till Eulenspiegel este un erou popular din evul mediu, cunoscut pentru năzdrăvăniile lui, pentru păcălelile și încurcăturile pe care le provoca. Strauss îl va înfățișa în cîteva din cele mai reușite farse.

Lucrarea este construită pe două teme principale care descriu într-o oarecare măsură cele două aspecte ale personajului. La început apare un Till spontan și vesel... (Tema A):

Tema a doua ne înfățișează un Till jovial, zeflemitor pînă la obrăznicie... (Tema B):



Poemul simfonic începe cu o poveste: „A fost odată...“ (tema A), apoi, ne introduce în burlesc (prin tema B expusă de corn solo). Zburdălnicia lui Till devine mai accentuată cînd se reia motivul (tema A) la clarinetul-mic:



Prima întîmplare: Till răspîndește spaima în sufletul negustorilor de crătiți și oale, călărind printre tejghelele lor. Dacă el socotește că e prudent să dispară după această ispravă, micul motiv muzical al acestor pozne ne face să înțelegem că nu se află prea departe.

Într-adevăr, el revine deghizat în preot, dar nu este prea convingător în predicile lui:

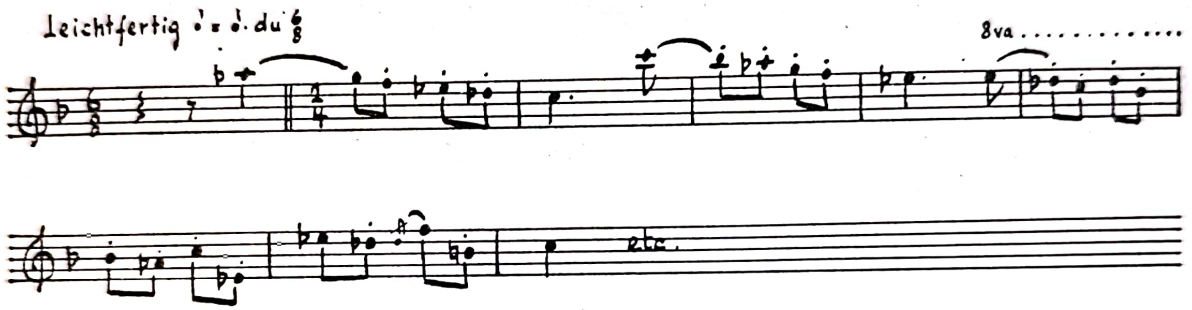
și destul de laș în fața morții (motivul alămurilor cu surdină).

De-abia răspopit, el face pe îndrăgostitul și încearcă să spună vorbe dulci (vioară solo) alesei inimii lui. Cu tot asaltul pasionat al cuvintelor galante, tentativa rămîne un eșec.

Furios, el hotărăște să se răzbune; ascultați cum tema lui Till, blîndă și visătoare, poate deveni o expresie a furiei:

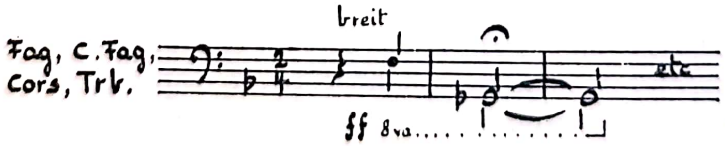
De data aceasta îi va păcăli pe cei îngîmfați și prefăcuți, obligîndu-i să repete o grămadă de prostii.

Apoi, Strauss îl lasă pe erou să zburde în voie, în timp ce el, compozitorul, se distrează variind în diverse feluri cele două teme principale, sau potrivind alte motive, ca acest cîntec destul de obișnuit:



Întreaga lucrare apare ca o veselă chermesă flamandă și ar fi luat o întorsătură prielnică lui Till, dacă burghezii, exasperați, nu l-ar fi deferit tribunalului.

Duruit de tobe. Momentul este grav: Till încearcă în zadar să se apere, invocînd zburdălnicia (mereu micul motiv muzical), nimic nu-l ajută. Vocea i se sugrumă. Îi este frică de moarte (alămuri cu surdină: același motiv ca și în farsa preotului deghizat). Sentința este cumplită: va fi spînzurat:



Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Peters, Frankfurt.

Odată cu epilogul, reapare atmosfera de la început, „a fost odată", mai înduioșătoare, mai melancolică.

Dar sufletul lui Till este nemuritor, căci omul are nevoie de veselie, poate de farse și de glume: iată ce exprimă strălucitorul final al orechestrei.

Scanned with OKEN Scanner

VI

Ucenicul vrăjitor (1897)
Scherzo simfonic după o baladă de Goethe
Paul Dukas

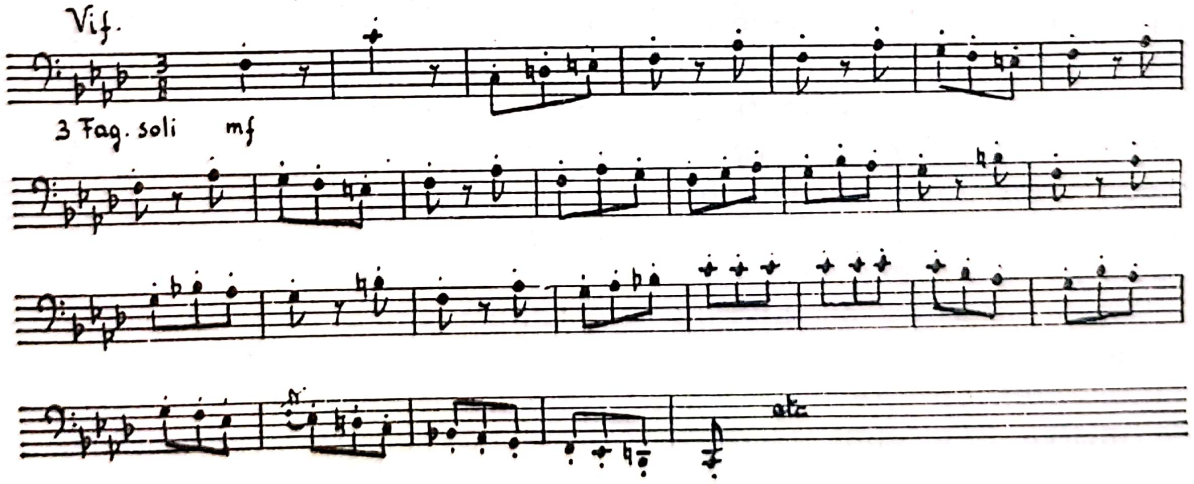
COMPOZITORUL. *Muzician francez, Paul Dukas s-a născut la Paris în 1865 şi a murit în 1935 în acelaşi oraş.*

A compus relativ puţin, dar opera pe care o lasă vădeşte o mare perfecţiune în scriere şi formă, cît şi o măiestrie orchestrală puţin obişnuită.

LUCRAREA. Compozitorul s-a inspirat dintr-o baladă a scriitorului german Goethe, pentru a ne povesti păţania unui ucenic vrăjitor care, în lipsa stăpînului pune o mătură vrăjită să lucreze în locul său. Treaba merge cît se poate de bine, mătura transportă căldări cu apă şi curăţă casa; dar, cînd nenorocitul vrea să oprească mătura, uită formula magică. Numai la sosirea stăpînului vrăjitor, totul reintră în normal.

Introducerea lentă descrie atmosfera stranie — redată de orchestră prin intervalul instabil de cvintă mărită — plină de farmece, care domneşte în casa vrăjitorului. Se aude (la instrumentele de suflat din lemn) începutul temei măturii fermecate. Se desprinde şi tema uşoară şi nepăsătoare a ucenicului. Apoi, stăpînul fiind plecat, ucenicul vrăjitor pronunţă formula magică. Încredinţată instrumentelor de suflet din alamă (cornilor şi trompetelor cu surdină), ea impulsionează forţele supranaturale: încetul cu încetul, mătura prinde viaţă şi apoi fuge la treabă.

Iată tema măturii:

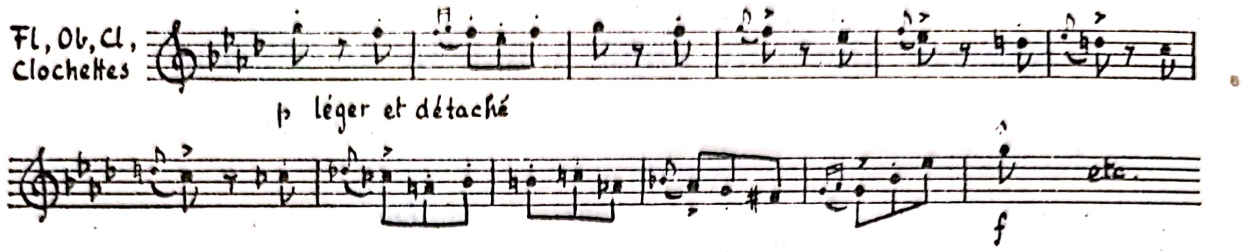


Pentru muncă, apa să clocotească şi să curgă şiroaie, să se deşerte în găleţile mari! porunceşte în continuare ucenicul. Şi apa curge şi umple

Scanned with OKEN Scanner

putinile, așa cum ne sugerează orchestra prin lungile pasaje cromatice descendente ale coardelor.

Voios, ucenicul dansează, mulțumit că treaba că se face fără efort:



Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Durand, Paris.

Mătura coboară la mal; într-adevăr, a și ajuns la rîu și, mai repede decît fulgerul, iat-o înapoi... Oprește-te, oprește-te! ne e destul cît ai muncit! Ah! Bag de seamă! Nenorocire! Nenorocire — Am uitat cuvîntul!

Ucenicul vrăjitor încearcă să pronunțe formula magică (din nou încredințată cornilor și trompetelor), dar fără succes. El o reia de mai multe ori, de fiecare dată pe un ton mai înalt. Motivul farmecelor reapare, înspăimîntător și nefast.

E prea multă răutate! Ah, spaima-mi crește!... Sămînță de iad! Butuc ce erai, astîmpără-te! Dacă nu termini, ia seama să nu pun mîna pe tine și să nu-ți despic lemnul vechi cu tăișul toporului.

Trei lovituri seci și mătura este ruptă. Un scurt moment de așteptare, ușoară panică...

Nenorocire!... Nenorocire! Acum două bucăți se agită!

Dukas, intenționînd să înfățișeze cele două bucăți de mătură, construiește un canon pe tema măturii: fagoturilor și contrafagoturilor le răspund clarinetele și clarinetul-bas.

Spre groaza ucenicului, dansul reîncepe. Și, pentru a ne face să simțim această reluare, compozitorul reintroduce expunerea simetrică de la început. În sfîrșit, dorind să ilustreze avalanșa nenorocirilor, el restrînge treptat intrările temei într-un vîrtej infernal.

Cum aleargă! Din ce în ce apa cuprinde încăperea și treptele! Ce inundație îngrozitoare! Dumnezeule și stăpîne, ascultați-mă! — Ah! Iată că sosește stăpînul! Stăpîne, pericolul este mare; nu mai pot scăpa de spiritele pe care le-am chemat! [1]

Vocea puternică a stăpînului (de data aceasta toate instrumentele de suflat din alamă, inclusiv tromboanele, pentru a reda indiscutabila sa autoritate), oprește brusc totul. Mătura își reia locul. Casa își regăsește liniștea, la început stranie, apoi calmă și plăcută, deoarece lucrurile au reintrat în ordinea lor firească... Și o piruetă sfîrșește lucrarea.

[1] Goethe, *Poezii*

VII

Mama mea gîsca (1908—1912)
Cinci piese pentru copii

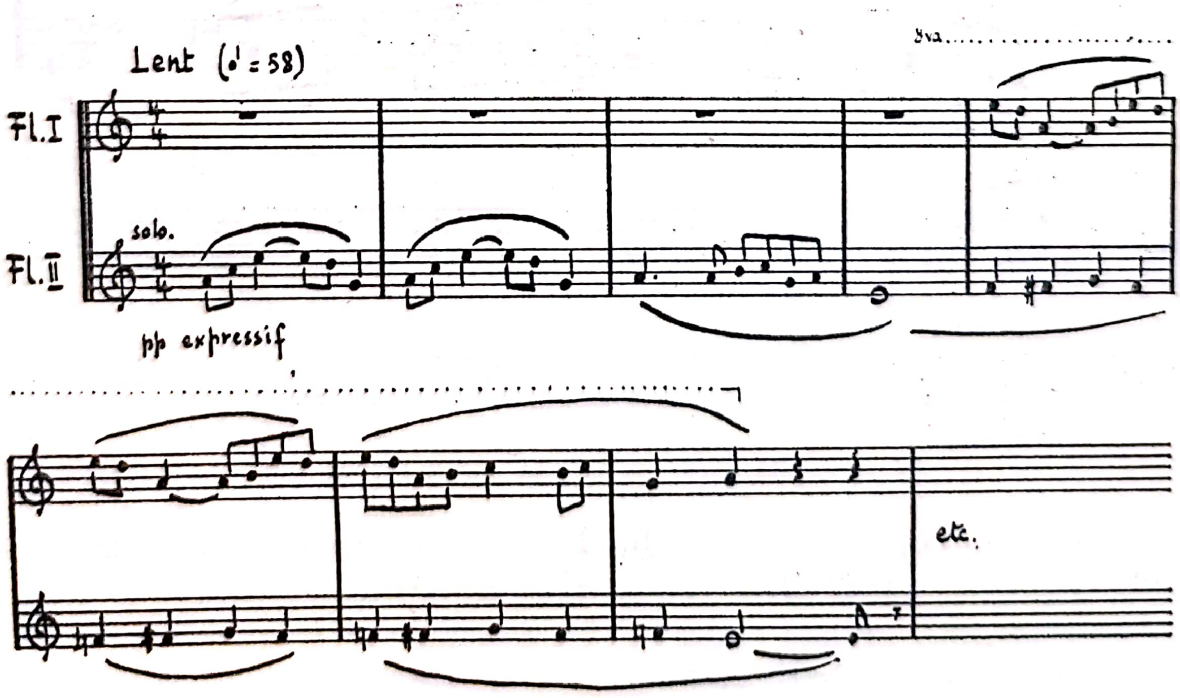
Maurice Ravel

LUCRAREA. Ravel vădea o afecțiune tainică pentru copilărie și minunata ei lume imaginară. Fascinat de povestirile lui Perrault, *Mama mea gîsca*, de povestirile doamnei d'Aulnoy și ale doamnei de Beaumont, Ravel a compus o suită pentru pian la patru mîini, menită să ilustreze cinci din aceste povestiri.

Scrisă în 1908, a fost apoi orchestrată de compozitor în 1912, pentru a forma partea cea mai importantă dintr-un balet.

I. *Pavana Frumoasei din pădurea adormită*

Totul a adormit în jurul prințesei: atmosfera tăcută și fermecată, „în afara timpului", este redată de flautele orchestrei:

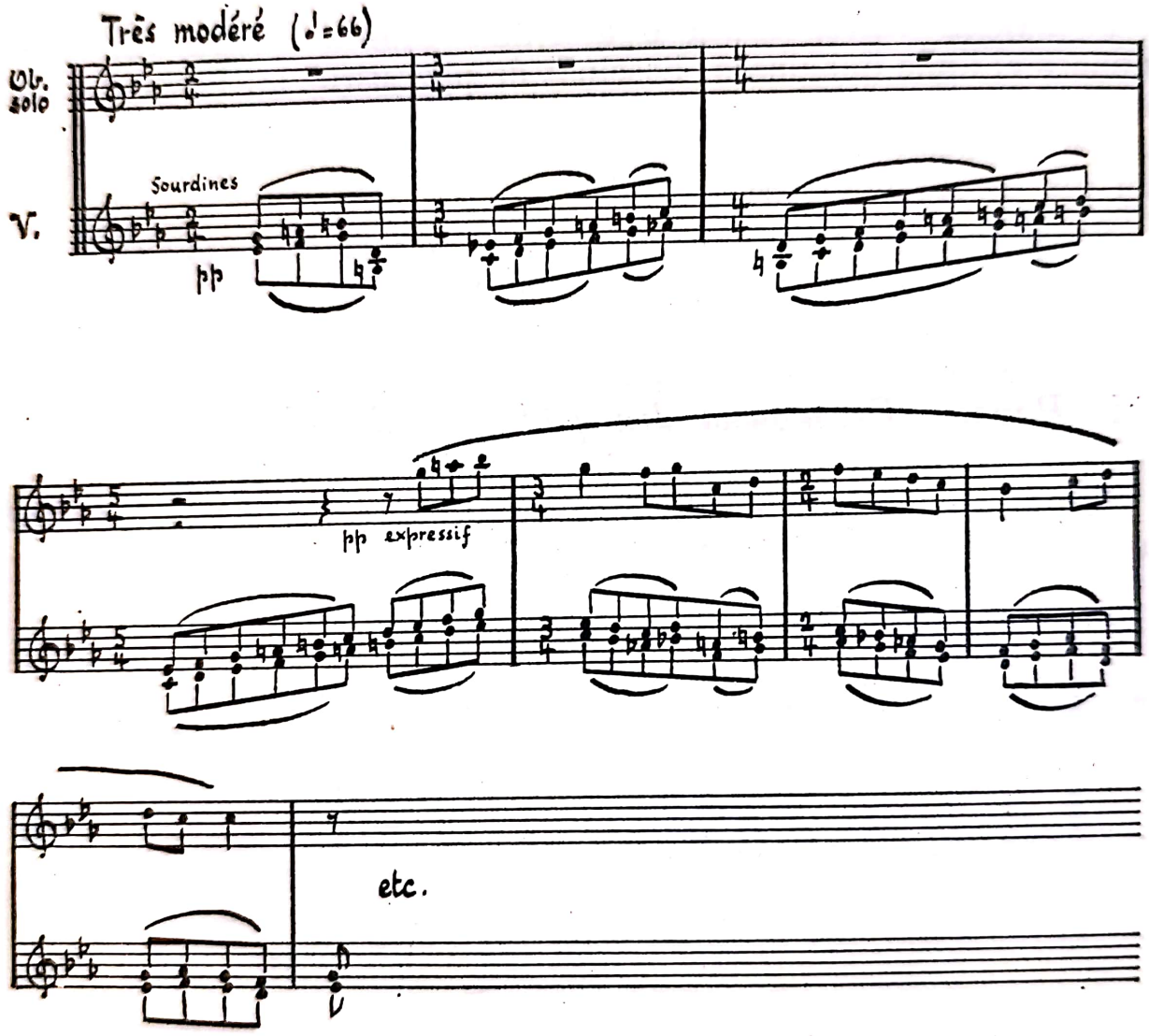


Scanned with OKEN Scanner

II. *Băieţaşul cît un deget*

El credea că-şi va găsi cu uşurinţă calea cu ajutorul firimiturilor de pîine pe care le-a semănat în drumul său; dar au venit păsărelele şi au mîncat totul. (Ch. Perrault).

Ca şi Degeţelul ce-şi caută drumul, muzica face mereu calea-ntoarsă: îşi caută măsura la doi, trei, patru, cinci timpi, iar gamele pornesc mereu mai departe, spre acut, în terţe „subţiri, gingaşe, cuminţi, ca nişte copii rătăciţi care merg doi cîte doi, ţinîndu-se de mînă..." [1]:

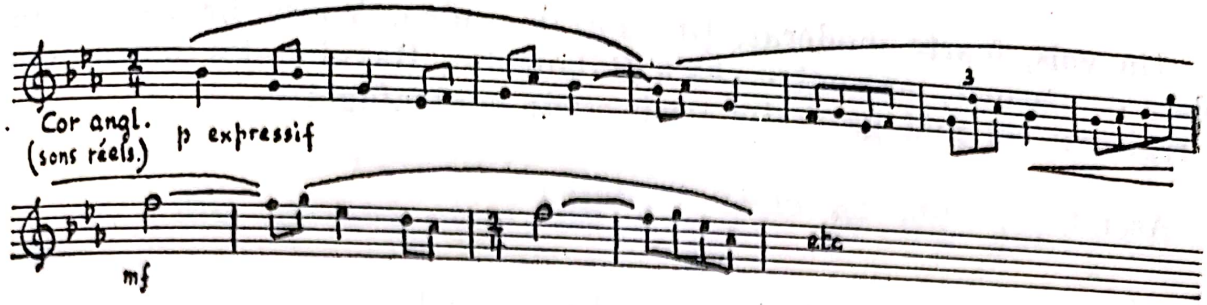


Necazurile copiilor sînt profunde şi grave. Ascultaţi melancolia pătrunzătoare a acestei fraze executate de cornul englez:

---

[1] V. Jankélévitch, *Ravel*, p. 33

Scanned with OKEN Scanner



În pădurea întinsă și bogată, păsărelele ciripesc — în orchestră, vioara solo și flautele. Piesa se sfîrșește, veți simți singuri întrebarea: „Oare vor găsi ei drumul?"

III. *Laideronnette, împărăteasa pagodelor.*

Ea se dezbrăcă și intră în apă. De îndată pagodele începură să cînte din gură și la diferite instrumente: unele aveau lăute făcute din coji de nucă, altele aveau viole făcute din coji de migdale; căci instrumentele trebuiau potrivite staturii lor. (Dna d'Aulnoy).

Nimic n-ar putea reda mai bine atmosfera orientală a acestui tablou decît orchestrația lui Ravel, cu sonoritățile ei atît de fluide și de schimbătoare: rînd pe rînd, diafane, fremătînde, profunde sau tainice (mai ales pasajul de clarinet, în registrul lui frumos de chalumeau, acompaniat de un tam-tam la mijlocul piesei). Dar culoarea stranie a acestei muzici provine și din construcția ei pe o scară pentatonică (din cinci sunete) denumită gamă chinezească, ușor de obținut pe clapele negre ale pianului.

IV. *Frumoasa și Balaurul*

— Cînd mă gîndesc la inima dumneavoastră bună, nu-mi păreți atît de urît. — Oh, da! Am o inimă bună, dar sînt un monstru. — Există o mulțime de oameni care sînt mai monștri decît dumneavoastră. — Dacă aș avea înțelepciune, v-aș face o plecăciune pentru a vă mulțumi, dar nu sînt decît un biet balaur.

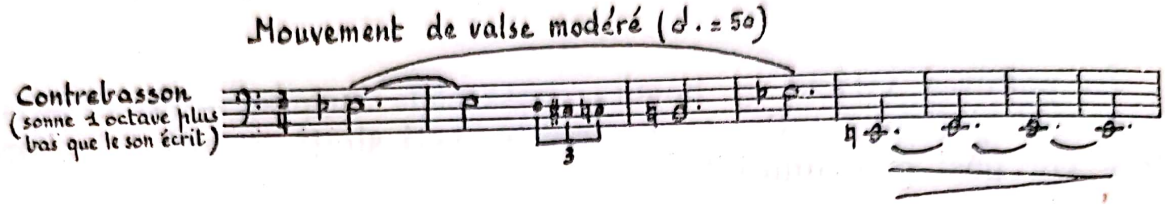
Frumoaso, vrei să fii soția mea? — Nu, Balaurule!

— Mor mulțumit pentru că am fericirea de a vă mai vedea încă o dată. — Nu, scumpul meu Balaur, nu veți muri: veți trăi pentru a deveni soțul meu!... Balaurul dispăru și ea văzu la picioarele ei un prinț mai frumos decît dragostea, care îi mulțumea că a risipit puterea farmecelor de care era cuprins. (Dna Leprince de Beaumont).

Scanned with OKEN Scanner

Un vals, foarte moderat, ține loc de cadru. Vocea Frumoasei este redată de clarinet, iar pentru cea a Balaurului, Ravel a ales instrumentul cu registrul cel mai grav din orchestră: contrafagotul.

Ascultați-l cum își cîntă tristețea:

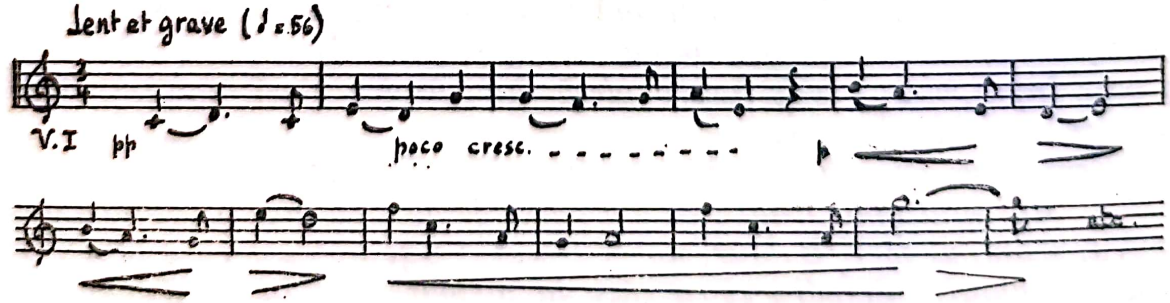


Cu cît Balaurul prinde curaj, cu atît declarațiile lui devin mai înfocate, iar instrumentul urcă spre limitele extreme ale registrului, pînă ce, în sfîrșit, Frumoasa acceptă ca el să-i fie soț. Un glissando de harpă: prințul apare și vioara I solo redă descătușarea prin cîteva măsuri luminoase.

V. *Grădina fermecată*

Iată, poate, culmea expresivă a lucrării. Ravel, atît de reținut de obicei, își lasă inima să vorbească. Din cvartet pornește o frază amplă și nobilă ce respiră o gravitate interioară și o puritate absolută exprimată în do major.

Treptat, pune stăpînire pe întreaga orchestră și lucrarea se termină cu un entuziasm general:



[Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Durand, Paris

VIII

Catedrala scufundată (1910) din primul caiet de Preludii pentru pian
Claude Debussy

DEBUSSY ȘI MAREA. *În copilărie, Debussy a fost invitat să-și petreacă vacanțele la malul mării și a păstrat de-a lungul vieții sale o frumoasă amintire. De cîte ori i-a fost cu putință, s-a reîntors spre acel loc minunat care l-a inspirat de mai multe ori în creația sa.*

În 1906, el scrie:

„Iată-mă din nou cu vechea mea prietenă marea; este tot imensă și frumoasă. Într-adevăr, este colțul naturii care te liniștește cel mai mult...“

Și apoi, în 1907:

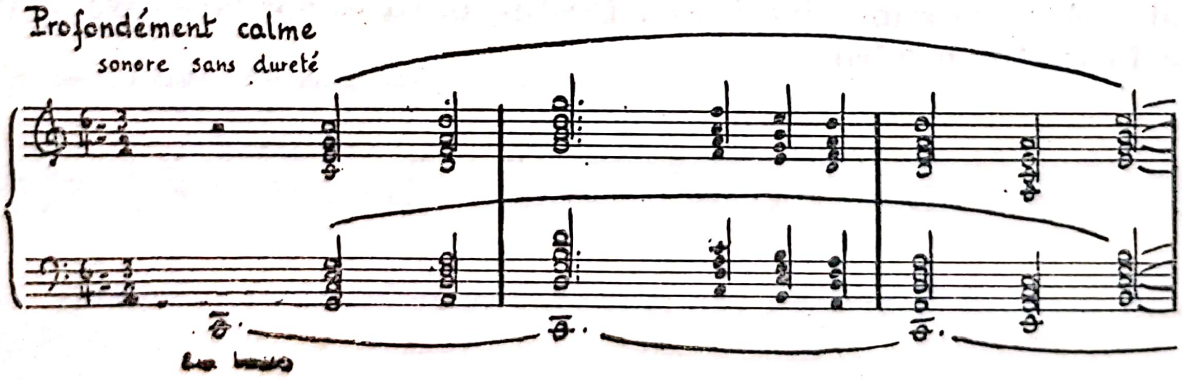
„Am revăzut Canalul Mînecii cu bucurie... Desigur, nu are amploarea oceanului, dar este o mare delicată, cu o armonie atît de subtil diferită...“ [1]

LUCRAREA. Scris de compozitor la 25 mai 1910, acest preludiu face parte din același caiet ce cuprinde *Fata cu părul bălai* (pag. 74).

El se inspiră liber dintr-o veche legendă bretonă... Din timpuri imemoriale, orașul Ys a fost scufundat de ape; încă și acum, în anumite împrejurări, pot fi auzite clopotele catedralei lui...

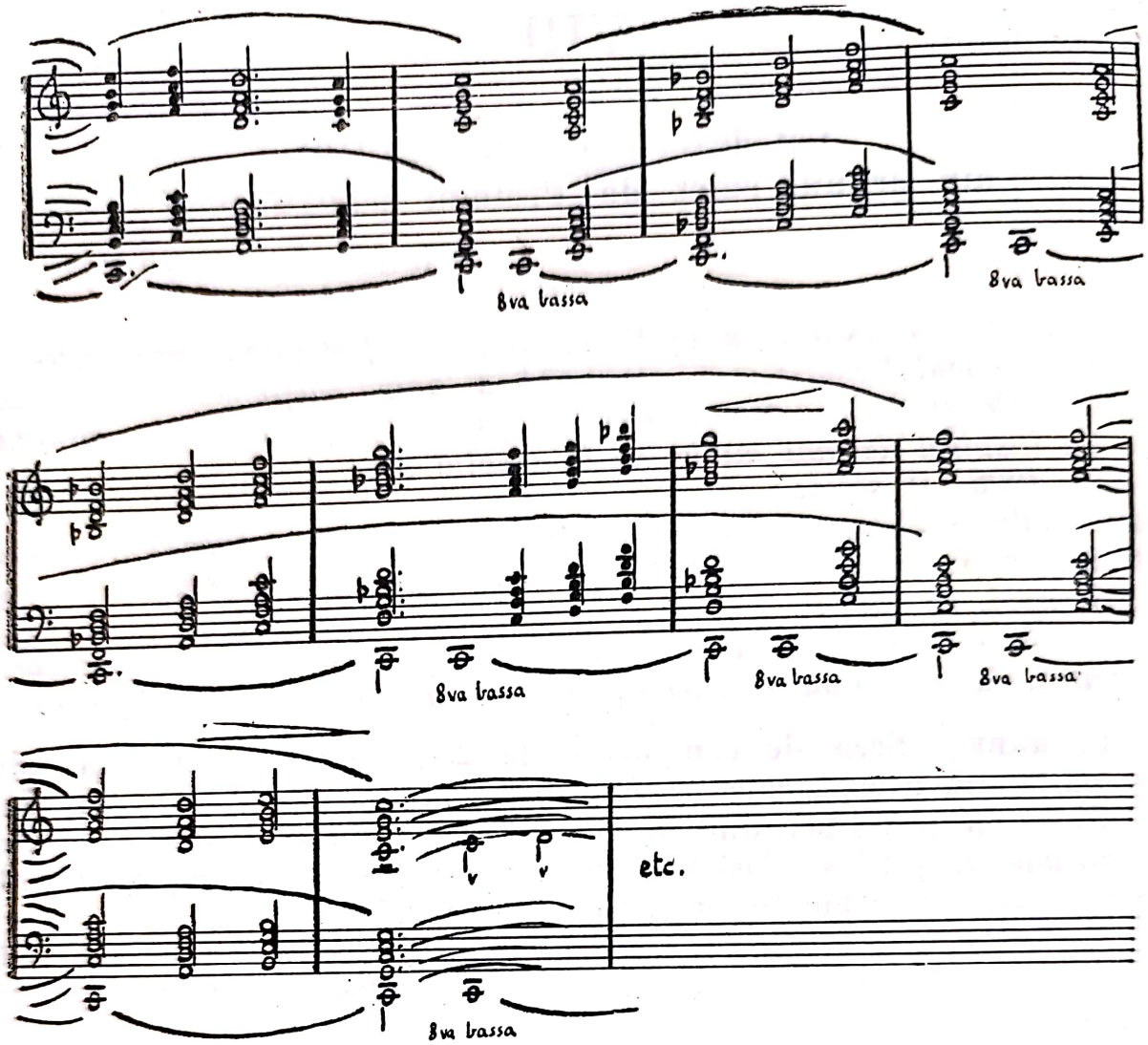
Începutul — „într-o ceață ușor sonoră“, conform indicației date de Debussy — sugerează deopotrivă profunzimea mării și legănarea valurilor.

Treptat mișcarea se amplifică, sonoritatea crește și apare marea temă a catedralei, amplă, profundă, solemnă, în do major, ce are puritatea lucrurilor fără vîrstă. În acest timp, burdonul, cel mai mare dintre clopote, răsună grav din adîncurile claviaturii:



[1] Citat de G. și D. E. Inghelbrecht, *Debussy*, p. 78

Scanned with OKEN Scanner



Reprodus cu autorizația Ed. Durand Paris,

După un pasaj de tranziție, foarte expresiv, reapare tema, tot în acorduri perfecte și paralele, dar de această dată pe un fond mai instabil. Apoi se stinge încetul cu încetul, într-o sonoritate care amintește începutul lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Pasărea de foc (1909—1910)
Suită de balet

Igor Stravinski

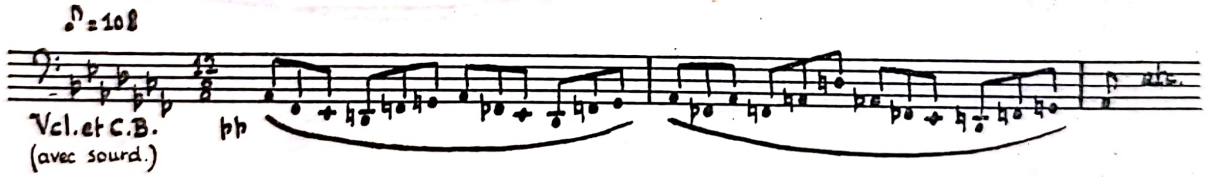
COMPOZITORUL. *Născut în 1882 în Rusia, Stravinski este unul dintre cei mai mari muzicieni ai secolului nostru. Elev al lui Rimski-Korsakov, de foarte tînăr el scrie, una după alta,* Pasărea de foc, Petruşka, Ritualul primăverii, *pentru baletul rus din Paris. Cu prilejul şederii sale în Elveţia, se împrieteneşte cu Ramuz şi Ansermet, apoi se stabileşte la Paris, pentru ca în cele din urmă să plece în America. Stravinski este un novator şi fiecare lucrare îi prilejuieşte cercetări în domeniul sonorităţii, al ritmicii sau al esteticii. Pe lîngă lucrările de balet, el abordează toate genurile.*

LUCRAREA. Iată argumentul[1] baletului, împrumutat din vechi legende ruseşti.

Este noapte. Un copac argintat, cu fructe de aur, străluceşte în întuneric.

1. *Introducere*

Atmosferă de mister, de noapte, fantastică... (instrumente de suflat din lemn şi instrumente cu coarde în registrul grav):



Pour la commodité de la lecture, voici le même motif transcrit 2 octaves plus haut:

Deodată, o fantasmă apare scînteind: este Pasărea de foc, ce se apropie cu foşnet metalic.

---

[1] După M. Sénéchaud, *Concerts symphoniques*, p. 195 şi Oleggini: *Connaissance de Strawinsky*, p. 159

Scanned with OKEN Scanner

2. *Dansul păsării de foc.*

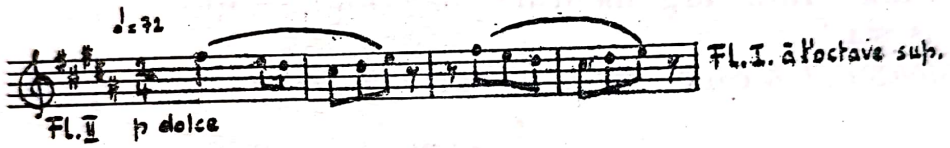
Un dans straniu, puțin mecanic (instrumente de suflat din lemn și instrumente cu coarde, în registrul acut).

*

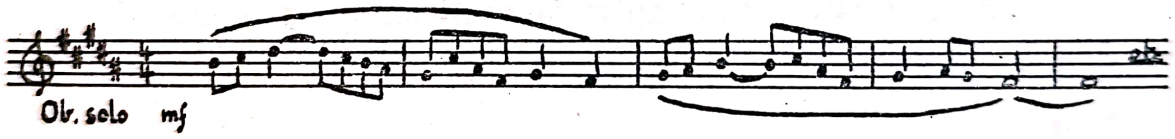
Pe neașteptate apare un tînăr nobil, Ivan, care o urmărește. Ivan prinde pasărea ce se zbate, imploră și obține libertatea în schimbul unei pene pe care Ivan va trebui doar să o agite de trei ori pentru a-și vedea dorințele împlinite. Luna răsare, întunericul se risipește. Tînărul se află în fața gardului unui castel misterios. El surprinde în grădină treisprezece prințese, jucîndu-se cu merele de aur dintr-un pom. Ele îi spun că se află în fața castelului regelui Kastcei, un geniu nefast, care petrifică drumeții. Una dintre prințese schimbă priviri tandre cu Ivan și dă semnalul dansului.

3. *Dansul prințeselor*

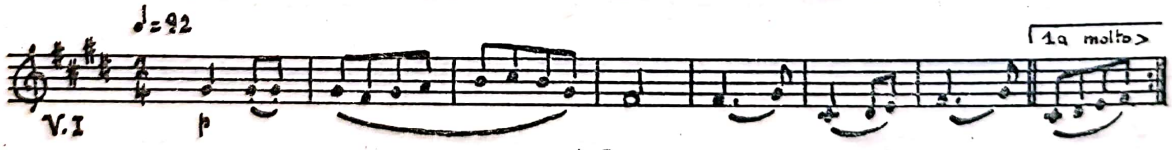
Atmosfera stranie și nostalgică — (prințesele sînt captive!) — este redată de cîntul celor două flaute în canon:



și de tema melancolică a oboiului, susținută de acordurile harpei:



Apoi prințesele dansează:



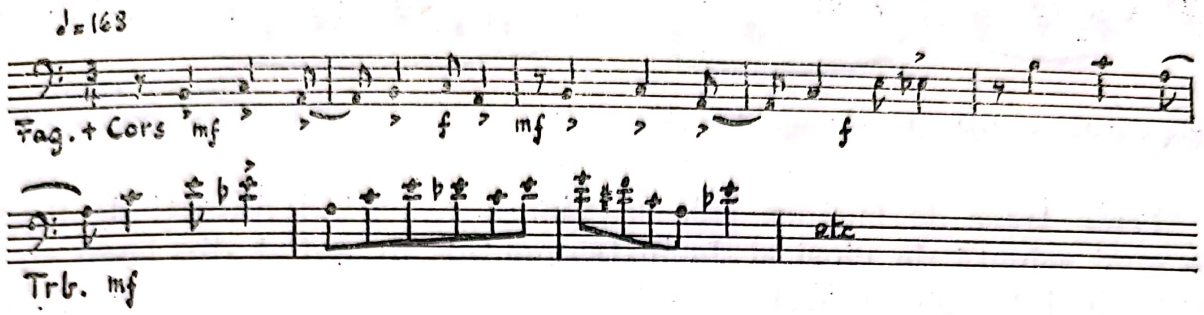
Revine cîntul flautelor, al oboiului și dansul reîncepe, pentru a se sfîrși cu multă grație, așa cum se cuvine unor prințese.

Apar zorile și cele treisprezece prințese se retrag. Ivan sfarmă poarta și intră în grădină. Deodată se pornește un zgomot asurzitor; paznicii aleargă, iar regele Kastcei se ivește cu înfățișarea lui monstruoasă. Ivan este prins. Își amintește de pana fermecată și face triplul gest; Pasărea apare și, învolburîndu-i, îi tîrăște pe Kastcei și pe supușii săi într-un dans infernal.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Dansul regelui Kastcei*

Pentru a exprima brutalitatea şi sălbăticia acestei teme, Stravinski o încredinţează la început alămurilor, apoi fagoturilor, dar o veţi auzi reluată de nenumărate ori în orchestră:

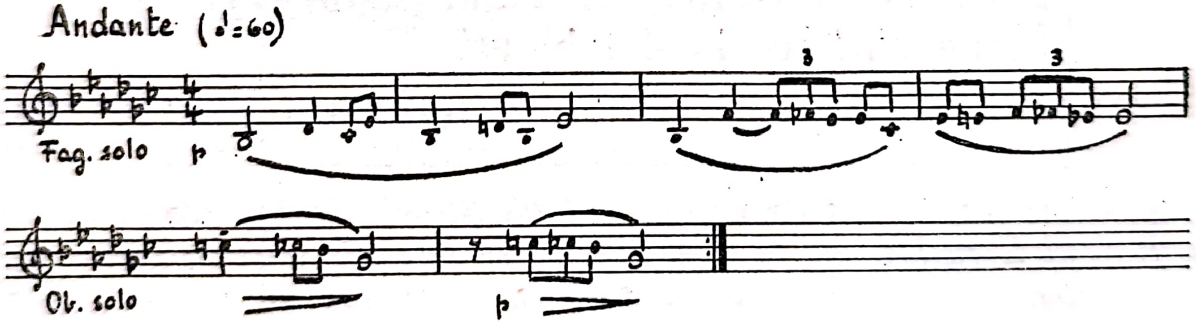


La sfîrşit, veţi simţi cum dansul se accelerează şi devine frenetic. El îi poartă pe toţi ticăloşii în vîrtej, înainte de a-i trînti la pămînt, doborîţi.

Pasărea intonează apoi un cîntec de leagăn vrăjit ce îi cufundă pe Kastcei şi pe slujitorii săi într-un somn adînc.

5. *Cîntec de leagăn*

Fagotul cîntă această melopee ce pare că vine de departe, punctată de *ostinato*-ul harpei:

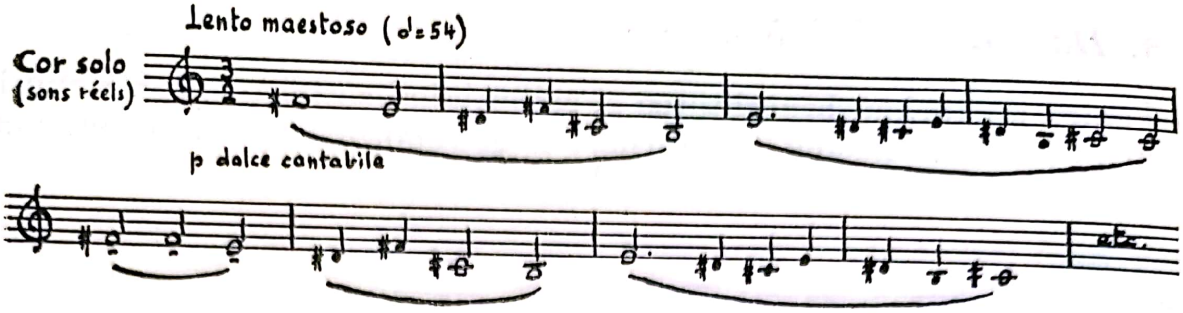


În acest timp, Ivan smulge oul conţinînd inima lui Kastcei, îl azvîrle la pămînt şi-l sparge. Kastcei se prăbuşeşte şi moare. Toate fiinţele împietrite în grădina sa prind viaţă. Ivan îşi regăseşte prinţesa, prizonierii sînt eliberaţi în bucuria generală. Pasărea de foc mai trece o ultimă oară.

6. *Final*

Din această temă, calmă şi visătoare, Stravinski extrage substanţa unui final plin de măreţie. Urmăriţi-l cum străbate orchestra şi observaţi cîtă intensitate dobîndeşte prin repetare:

Scanned with OKEN Scanner



Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Schott, Mayence.

Tema trece de la corn solo la vioara I, curînd dublați de flaut; este apoi reluată de viori și de instrumentele de suflat din lemn și, în sfîrșit, de întreaga orchestră.

Un *pianissimo subito* pregătește *allegro*-ul în $\frac{7}{4}$, din care tema țîșnește în valori scurte la alămuri apoi la coarde și, crescînd în valori lungi, cuprinde întreaga orchestră.

Remarcați strălucirea ultimelor sonorități ale alămurilor.

Stravinski a scris această capodoperă la 27 de ani.

X

Petrușca (Versiune originală, 1910—1911)
Scene burlesce în 4 tablouri

Igor Stravinski

STRAVINSKI ȘI BALETUL RUS. *În 1908, Stravinski îl pierde pe maestrul său Rimski-Korsakov, de la care deprinsese secretele orchestrării colorate și strălucitoare. Pe atunci nu era decît un tînăr care nu cunoștea gloria. Tocmai în acea vreme, în 1909, un impresar, Serge Diaghilev creează ansamblul Baletul rus, celebru încă de la începutul apariției lui prin noutatea concepțiilor tehnice și artistice. Diaghilev presimte geniul creator al lui Stravinski și îi cere să compună muzica la* Pasărea de foc. *A fost un triumf.*

Această colaborare va dura douăzeci de ani, pînă la moartea lui Diaghilev, în 1929. Stravinski, stimulat de un mediu artistic atît de însuflețit — fiind mereu în contact cu Picasso, Matisse, Balanchine, Lifar, Monteux, Ansermet — scrie pentru Baletul rus lucrări ce pot fi considerate printre cele mai originale și mai bogate din acea vreme.

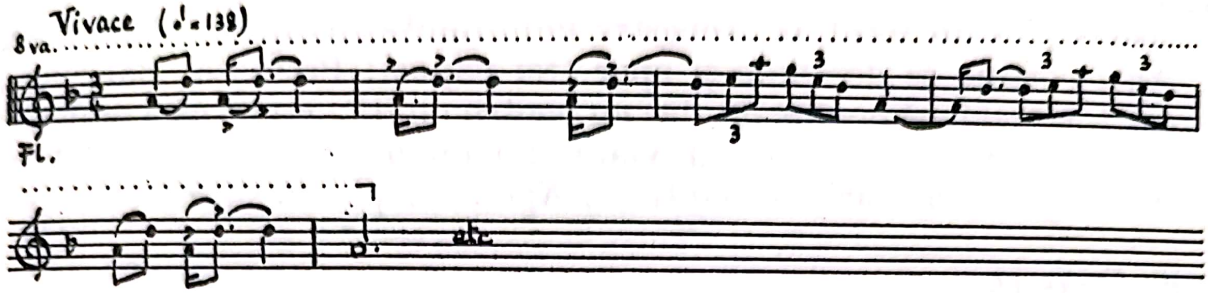
LUCRAREA. Ca și *Pasărea de foc*, *Petrușca* este un balet.

Scanned with OKEN Scanner

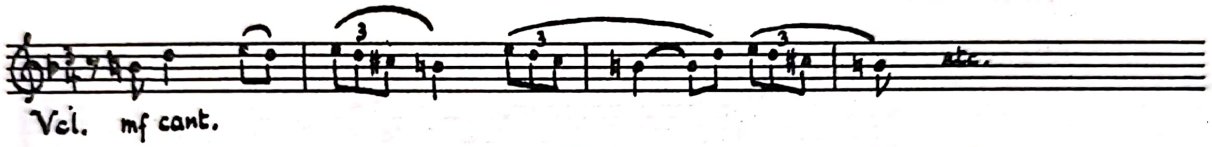
Primul tablou: Sărbătoare populară

a) *Sărbătoarea*

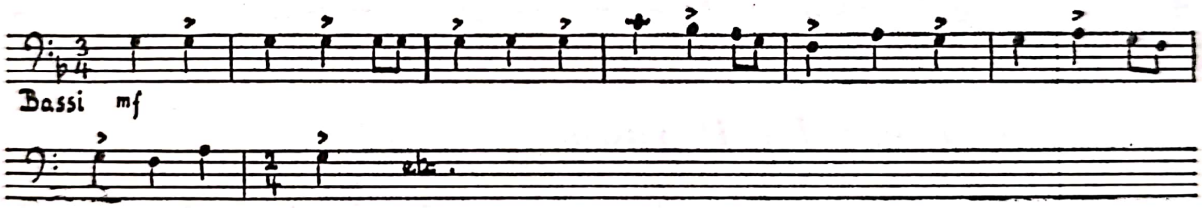
Scena se petrece într-un bîlci, în jurul anului 1830, la Petersburg. În piața plină de forfotă și de barăci, mulțimea este veselă. Se aud strigăte, chemări, ca aceasta:



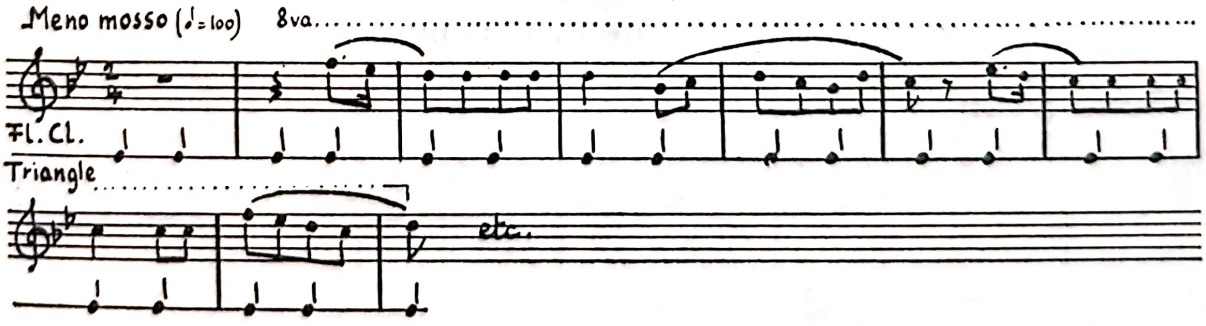
sau, ca aceasta:



Se simte animația mulțimii mai ales cînd trece un grup de petrecăreți repetînd într-una fragmente dintr-un cîntec de Paști:



Vînzătorii ambulanți își strigă marfa: flanșnetarul cîntă mereu același cîntec și undeva o micuță dansatoare se învîrtește, acompaniindu-se cu trianglul:



Această scenă este admirabil redată de întreaga orchestră prin prodigioasa ei varietate de culori și ritm, prin puterea ei evocatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Deodată se aude un duruit de tobă... mulțimea se adună în fața unui mic teatru de păpuși.

b) *În fața barăcii de păpuși*

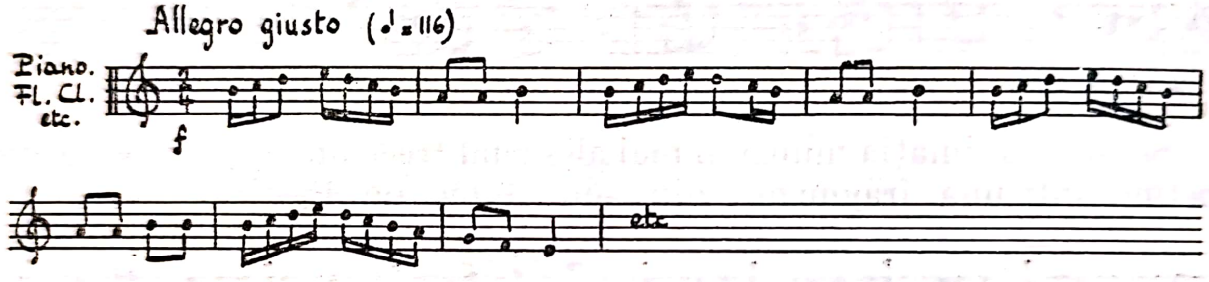
Aici își desfășoară activitatea un bătrîn șarlatan în halat înzorzonat, împodobit cu stele... El face pase magnetice în sunetul flautului său magic.

Ascultați cum totul în orchestră împrumută o culoare de mister...

Apoi cortina se deschide și apar trei păpuși: Petrușca, Balerina și Maurul, toți trei încă nemișcați, dar nu pentru multă vreme, căci orchestra ne sugerează cum prind treptat viață. La un moment dat, șarlatanul îi animă cu trei chemări ale flautului. Apoi, începe dansul rus.

c) *Dans rus*

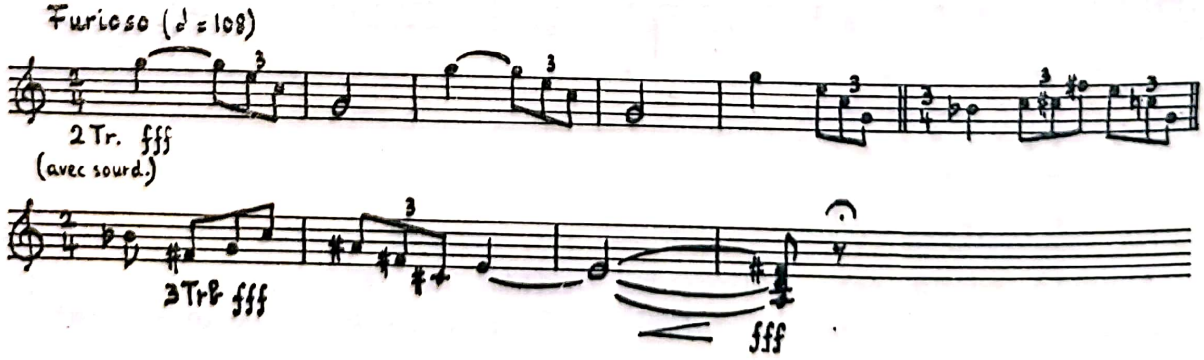
Spre surprinderea numeroșilor gură-cască, cele trei păpuși se ridică și încep să danseze:



Al doilea tablou: La Petrușca

Flautul șarlatanului nu a dat numai viață celor trei păpuși, ci le-a insuflat și sentimente și pasiuni umane. Petrușca, ridicol, singur, înșelat, se simte nenorocit.

La ridicarea cortinei, ușa camerei sale se deschide brusc; un picior îl împinge în scenă; Petrușca se prăvălește și ușa se închide în urma lui. La început se tînguie apoi tropăie de furie neputincioasă:

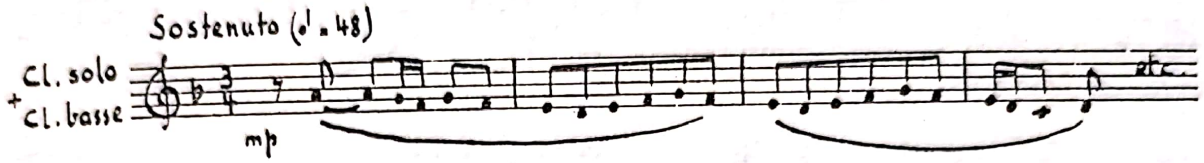


Scanned with OKEN Scanner

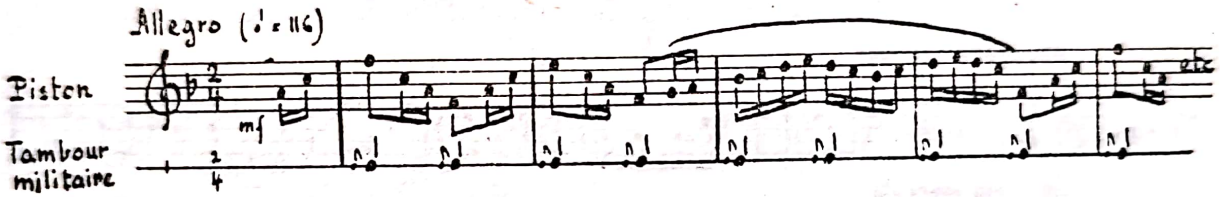
Balerina intră, ușoară și grațioasă. Petrușca speră să-și găsească alinarea în dragostea Balerinei, dar ea îl disprețuiește. Petrușca este în culmea disperării.

Al treilea tablou: La Maur

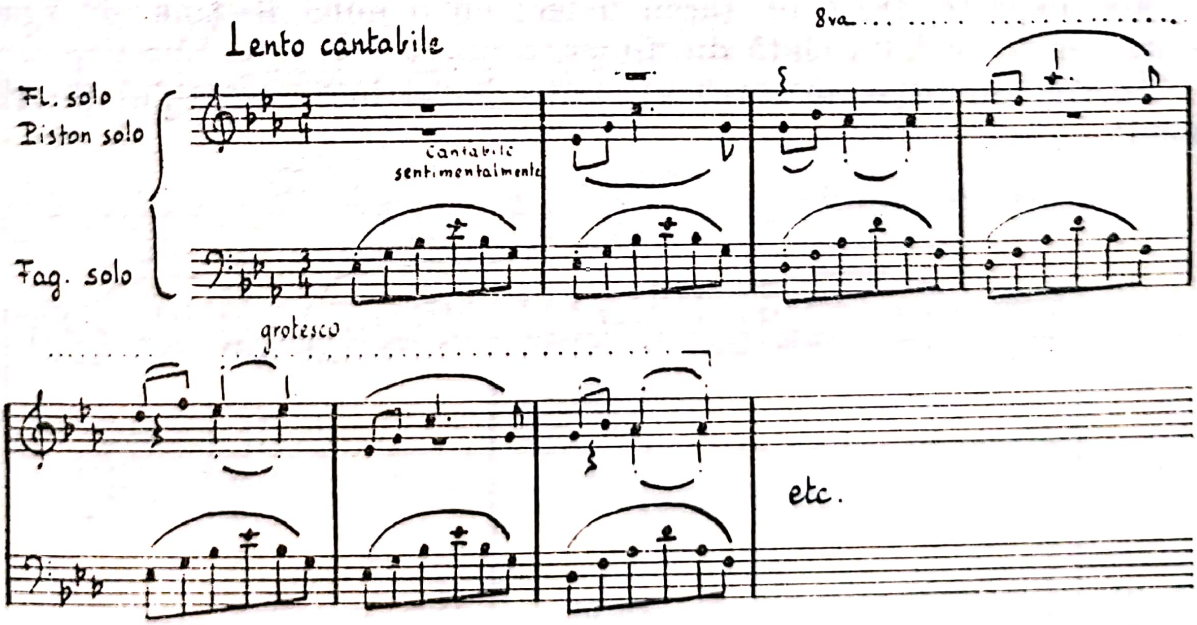
Maurul este înfricoșător, viclean și crud. Dansul său oriental exprimă răutatea personajului:



Apare Balerina:



Pe loc este sedusă de prestanța și de frumoasa înfățișare a Maurului. Ei dansează împreună: ea, un vals foarte sentimental, el, un dans grotesc:



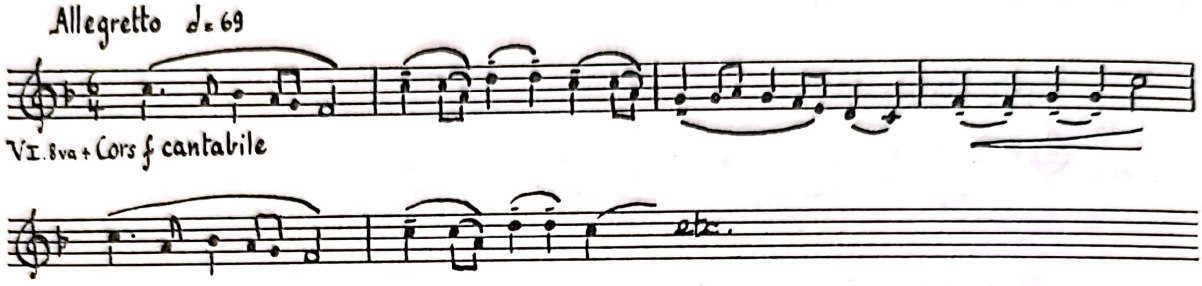
Este momentul ales de Petrușca, chinuit de gelozie, să-și facă apariția. După o scurtă ceartă, Maurul îl gonește brutal.

Scanned with OKEN Scanner

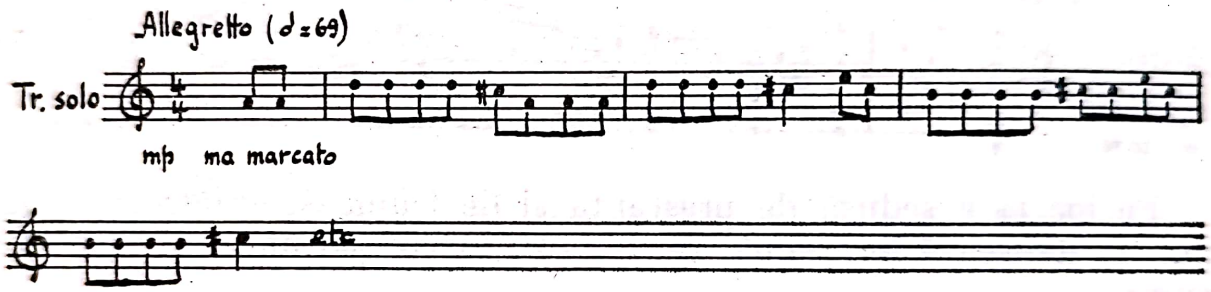
Al patrulea tablou: Bîlciul la căderea nopții

Regăsim aici atmosfera primului tablou, dar de data aceasta cu o nuanță misterioasă, puțin îngrijorătoare sau fantastică, de noapte și întuneric.

Bucuria este la culme. La început se aude vîrtejul mulțimii în sărbătoare. În veselia generală, dădacele dansează, agitîndu-se:

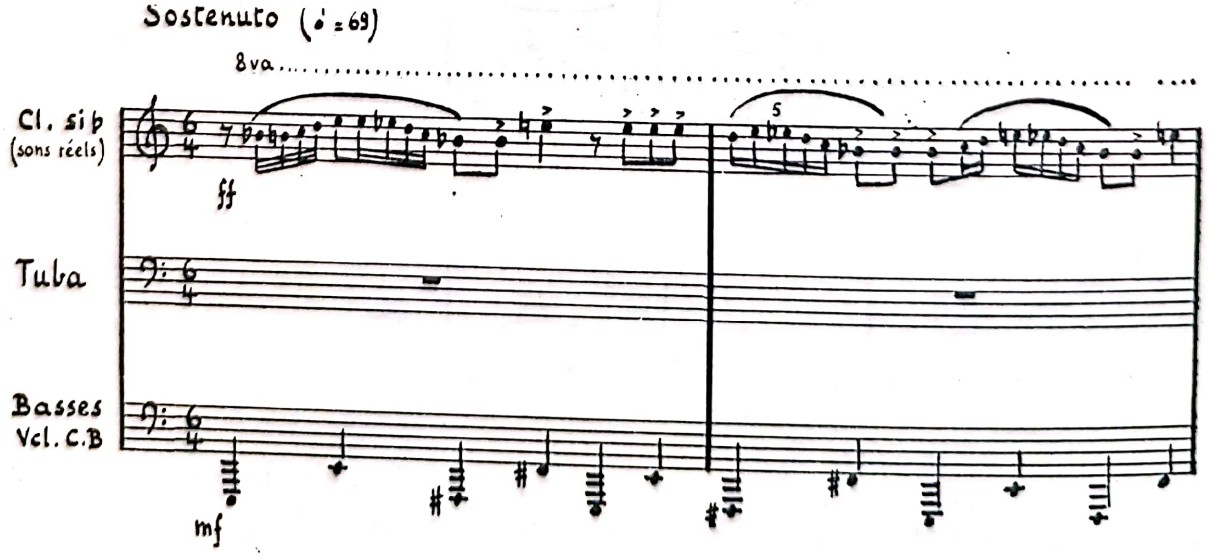


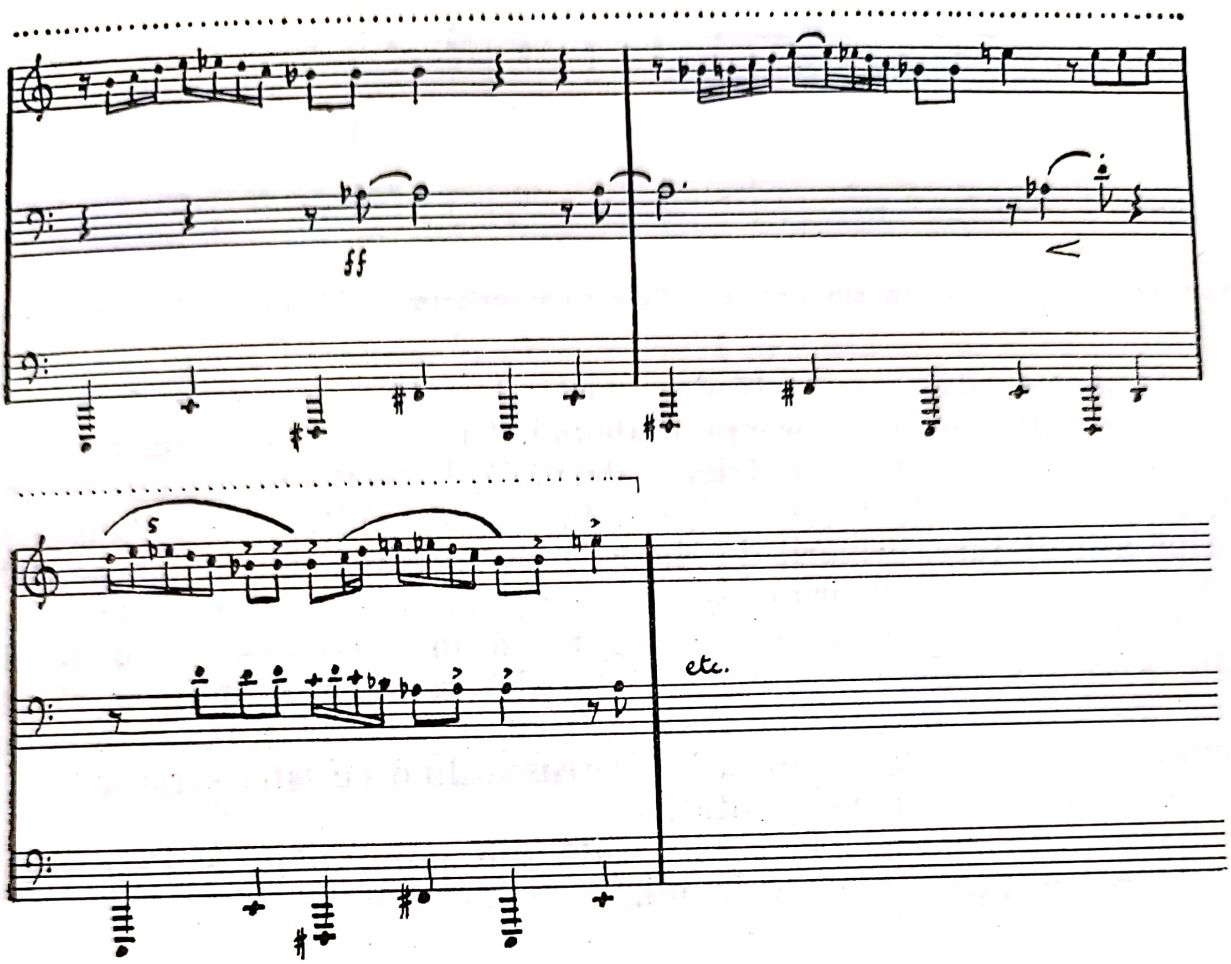
Cîntecele, melodiile la modă răzbat de peste tot:



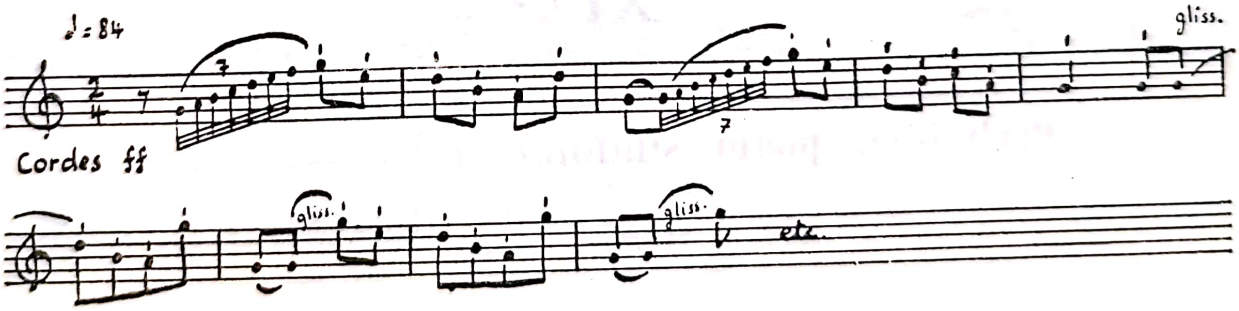
Mai departe, trece un țăran ursar; cu o mînă îl ține de zgardă pe urs, iar cu cealaltă cîntă din fluier.

În rîu, un bețiv încearcă să imite cîntul instrumentului (motivul tubei):

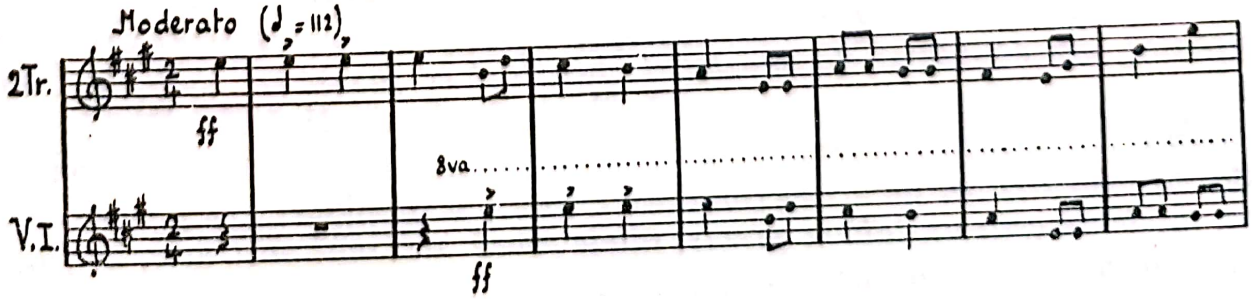




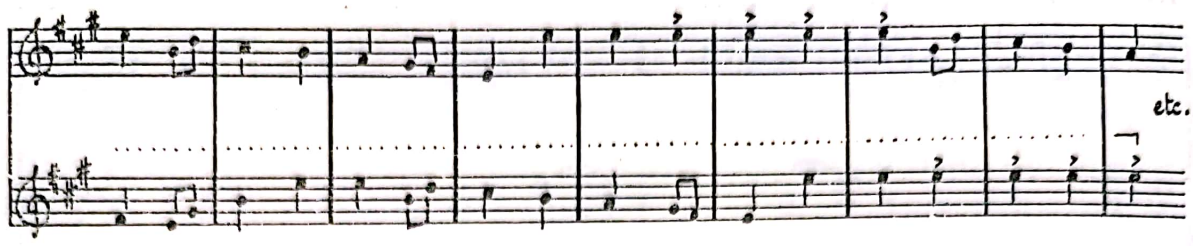
Sau, un negustor care a chefuit prea mult, azvîrle mulțimii bancnote:



Ori, vînzători cu cizme grele, care dansează cu dădacele:



Scanned with OKEN Scanner



Exemplele muzicale de mai sus sînt reproduse cu autorizația Ed. Boosey & Hawkes, Londra.

Animația este accentuată de apariția bruscă a unui grup de oameni deghizați, înfricoșători, aproape diabolici. Ei se strecoară prin mulțime.

Pe neașteptate se aud strigăte deznădăjduite (trompete cu surdină) din micul teatru. Agitația mulțimii încetează subit. Este Petrușca cel ce țipă atît de tare, urmărit de Maurul care încearcă să o rețină pe Balerină. Maurul, furios, îl prinde și îl doboară cu o lovitură de sabie.

Într-o ultimă scenă, ce nu figurează în versiunea revăzută din 1946, Petrușca moare gemînd, șarlatanul sosește. Mulțimea se răspîndește. Șarlatanul tîrăște cadavrul înăuntrul casei sale. Dar, deasupra micului teatru se ivește umbra lui Petrușca dînd cu tifla șarlatanului și sfidînd pe cei ce l-au persecutat.

Șarlatanul, speriat, lasă să-i cadă din mîini păpușa Petrușca și pleacă repede privind în urma lui.

XI

Preludiile, poem simfonic (1849—1850)
Franz Liszt

LISZT ȘI POEMELE SALE SIMFONICE. *Din anul 1845, Liszt devine conducătorul vieții muzicale din Weimar, unul dintre centrele culturale ale Germaniei de atunci, unde găsește condiții de viață mai prielnice activității sale de compozitor. Aici va scrie, printre altele, cele douăsprezece poeme simfonice, amintindu-și de auditorul entuziast ce fusese în 1830, la Paris, cînd s-a executat pentru prima oară* **Simfonia fantastică** *de Berlioz (vezi pag. 94) Muzica cu program îi pare a fi calea viitorului, la care aderă cu toată înflăcărarea sa de artist romantic. Din cele douăsprezece poeme simfonice, unele descriu un tablou precis, altele evocă idei mai abstracte, în funcție de textul poetic de la care pornesc.*

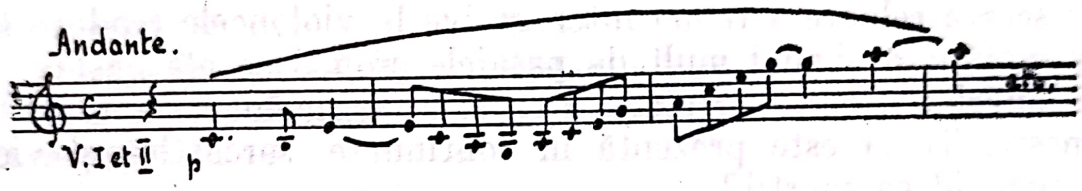
Scanned with OKEN Scanner

LUCRAREA. Nu vom afla aici nici un tablou precis, nici o descriere realistă, deoarece compozitorul s-a inspirat din aceste cîteva rînduri de Lamartine: *Este oare viaţa noastră altceva decît o succesiune de preludii la acest cînt necunoscut căruia moartea îi intonează prima şi solemna notă* — pentru a evoca destinul nostru, cu bucuriile şi durerile lui?

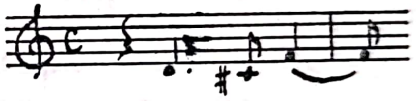
Succesiunea de preludii despre care vorbeşte poetul dobîndeşte în preludiile lui Liszt valoarea unor evenimente din viaţa fiecărui om: întîlnirea cu dragostea, lupta cu împrejurări potrivnice, pacea oferită de natură, gloria bătăliilor pentru o cauză dreaptă şi, în sfîrşit, măreţia unei vieţi deplin împlinite.

Dorind să sublinieze mai bine trecerea prin diferitele episoade, Liszt foloseşte liber un procedeu de variaţiuni. Astfel, regăsim în cursul lucrării anumite teme principale, sub diferite forme şi în diverse locuri.

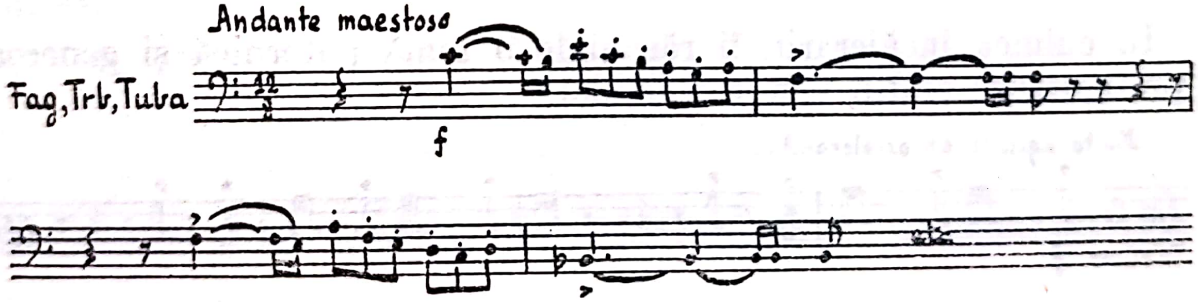
Poemul simfonic începe cu o pagină plină de prospeţime, de candoare, ce respiră nehotărîrea lucrurilor care se înfiripă...



Nehotărîrea devine întrebare:



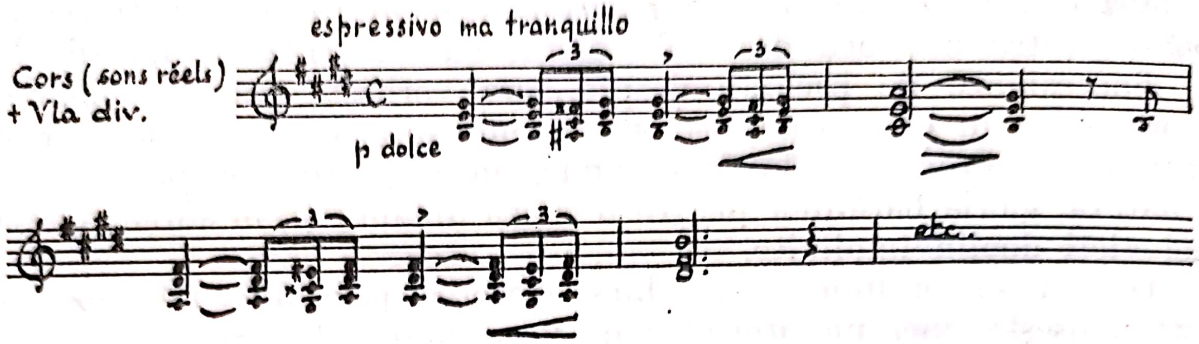
reluată de mai multe ori, pînă ce apare răspunsul, puternic şi afirmativ:



În această temă, natura intervalului de cvartă joacă un rol important; cînd cvarta este micşorată, ea exprimă un sentiment de nehotărîre. Cvarta devenită perfectă, tema capătă un aer hotărît [1]. Această temă frumoasă este repetată de mai multe ori, apoi aceeaşi idee se prezintă sub o formă mai învăluitoare, mai senină:

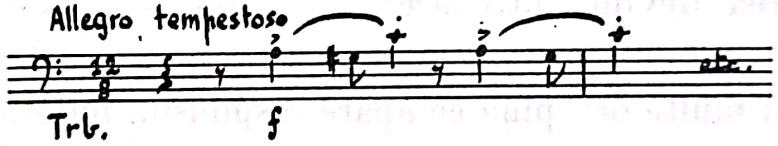
[1] A se vedea Chantavoine, *Le poème symphonique*, p. 33

Această frază, încredințată apoi cornului, devine mai expresivă, mai caldă, pregătind astfel adevărata revărsare de afecțiune, care este tema dragostei:

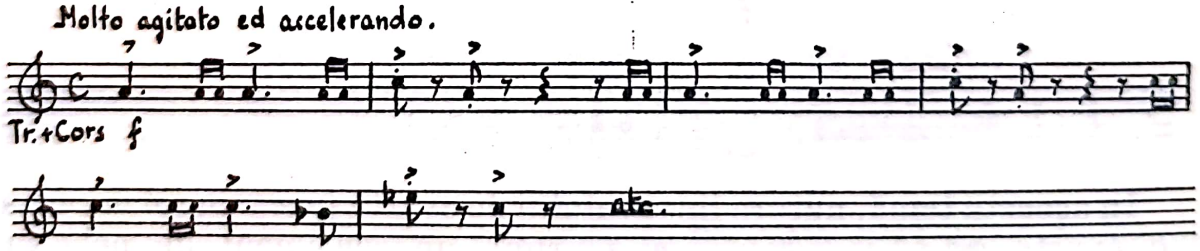


După corni, instrumentele de suflat din lemn, apoi coardele reiau tema cu tot mai multă hotărîre și forță. Sfîrșitul episodului are o nuanță de melancolie, de regret în fața nestatorniciei lucrurilor.

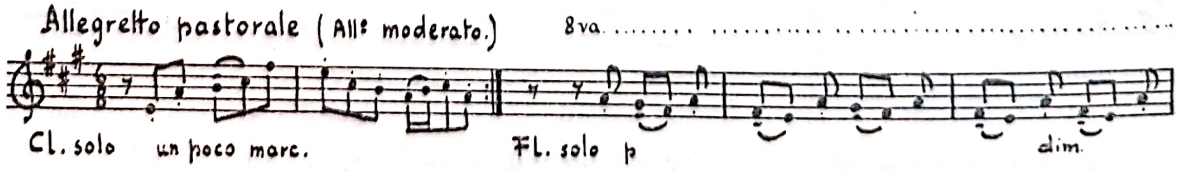
O scurtă reluare a temei interogative la violoncele readuce îngrijorarea, subliniată și mai mult de pasajele cromatice ale basilor. Aceste pasaje cuprind treptat întreaga orchestră: pericolul se apropie. Lupta izbucnește. Tema este prezentă în continuare, sarcastică și violentă; oare apare ideea morții?



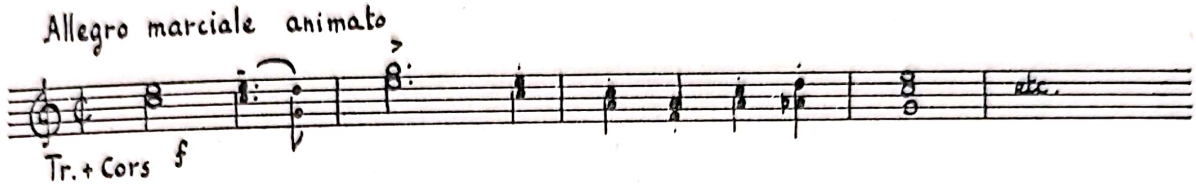
În culmea încăierării, îi răspunde o temă puternică și generoasă ce prefigurează cîntul victoriei finale:



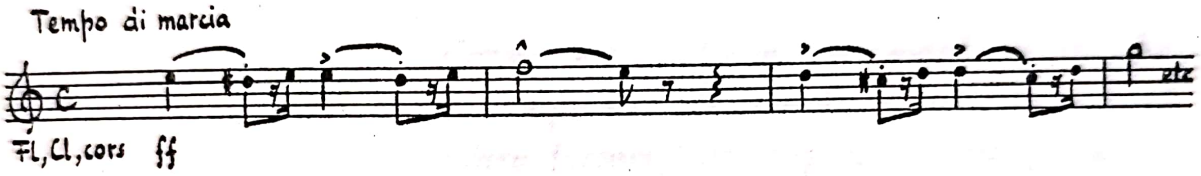
Apoi lupta se calmează și se îndepărtează. Oboiul, în liniștea regăsită, cîntă tema încrederii senine (mai înainte executată de viori) și introduce episodul pastoral plin de pace și prospețime, cu timbruri rustice și sunete domoale, ținute.



Tema dragostei nu întîrzie să reapară, înflăcărată și consolatoare. Dar să sune semnalul de alarmă"[1]:



și omul părăsește tihna fericirii pentru „a fugi spre o țintă periculoasă". Dragostea se află aici, îl susține, o dragoste ce devine solemnă:



Întregul final, plin de exaltare și înflăcărare, ce ne evocă, potrivit termenilor lui Liszt „... omul conștient de el însuși, și stăpîn pe toate forțele sale...", constituie o pagină remarcabilă, o adevărată lecție de măreție, una dintre cele mai reprezentative lucrări ale romantismului muzical.

[1] Cuvînt înainte de Liszt, citîndu-l pe Lamartine.

Scanned with OKEN Scanner

Seria 1953-51.

Nr. 064754

REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

MINISTERUL ÎNVAȚĂMÎNTULUI

DIPLOMĂ DE MATURITATE

Prezenta diplomă a fost eliberată tov Pătrăuceanu Georgeta născut ă în anul 193x luna iulie ziua 14 în comuna (oraşul) Cernăuți raionul - regiunea [illegible] pentru a dovedi că a fost înscris în anul ..... la şcoala medie de fete nr. 2 din Satu-Mare raionul Satu-Mare regiunea Baia Mare şi a absolvit cursul complet al şcolii medii, avînd purtarea foarte bună.

Prezenta diplomă dă dreptul posesorului de a urma cursurile şcolilor superioare din R. P. R.

ŞEFUL SECȚIEI DE ÎNVĂȚĂMÎNT RAIONALE (ORĂŞENEŞTI)

Nr. 4192

DIRECTORUL ŞCOLII,

Secretar,

Semnătura absolventului,

Eliberată în anul 1957 luna ianuarie ziua 3

I.S.I.P. 181/53 4 - I. P. I. c. 1293 - N. I. 3/952

Igm. 6-19 Format Y4

1. FORMA ÎN MUZICĂ

Forma este ordinea interioară ce însuflețește o compoziție. O operă de artă nu există în afara formei, care reprezintă un fel de mijloc de comunicare. Ea este cea care îi conferă operei sens, rațiunea de a fi, viață.

Roland Manuel: *Plaisir de la musique*, I, p. 195.

OBSERVAȚII

1. Cîntați un cîntec popular să zicem *J'ai du bon tabac*. Observați cu atenție diferitele sale fraze muzicale. Ce remarcați? Continuați investigația și asupra altor cîntece, precum *Cadet Rousselle*, *Au clair de la lune* etc.

2. Ați sesizat în construcția acestor cîntece un principiu destul de comun pe care îl aflăm și în alte arte, ca arhitectura sau pictura, de pildă? Care este acest principiu? Ați mai descoperit și altele?

3. Poate fi acompaniat vreunul din cîntecele de mai sus, repetînd mereu același acord de tonică?

4. Dacă alcătuiți în prealabil planul redactării unei lucrări, ne puteți spune care este avantajul acestui procedeu? Dar unde se ascunde primejdia?

5. Credeți că și în cazul compozițiilor muzicale se ridică probleme asemănătoare?

Scanned with OKEN Scanner

Curtea de onoare a Castelului Hauteville sur Vevey

Este forma indispensabilă unei opere de artă

Să încercăm a găsi răspunsul la această întrebare privind castelul din imagine. Impresia de grație și de armonie pe care le degajă ansamblul construcției se datorează *formei* sau, dacă vreți, *planului* său care îi asigură o fericită repartiție a diferitelor părți componente. Nici una din ele nu o copleșește pe cealaltă și toate laolaltă contribuie la realizarea echilibrului general.

În literatură se întîmplă la fel. Citiți acest rondo de Guillaume de Machaut, poet și muzician medieval (sec. XIV), și veți simți, în pofida arhaismului limbii, farmecul deosebit pe care îl procură eleganța și concizia *formei*.

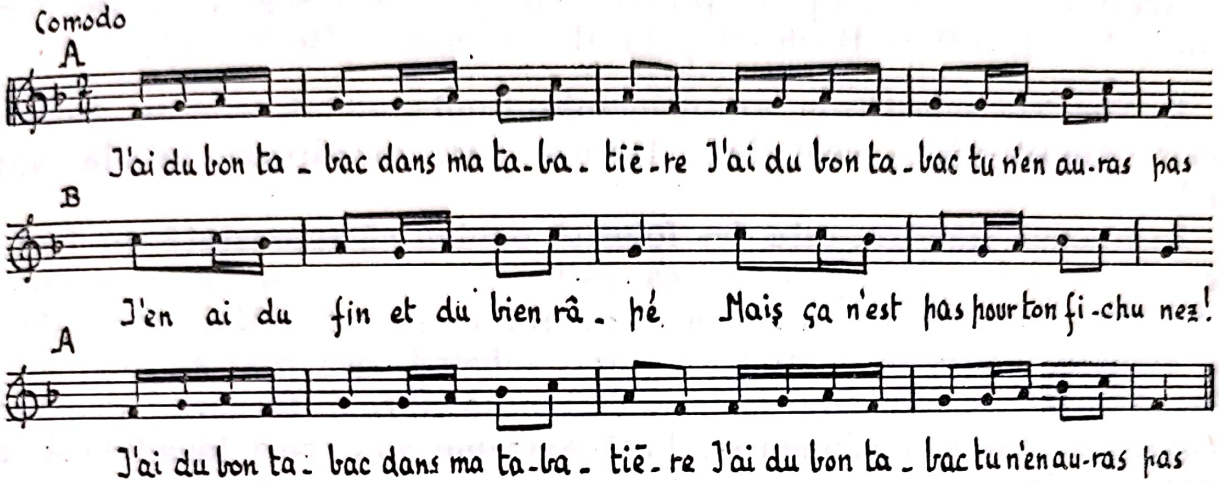
Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Resplendissant com rubis d'Oriant,
En remirant vo biauté nonpareille,
Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Suis si ravis que mes cuers toudis veille
Afin que serve à loy de fin amant,
Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Resplendissant com rubis d'Orient [1].

[1] M. Arland, *Anthologie de la poésie française*, p. 64

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce se întîmplă în muzică?

Se poate vorbi aici de „formă", avînd în vedere că muzica nu are un caracter spaţial, fix, ci se desfăşoară în timp? Pentru a ne lămuri, să revenim la exemplul citat *J'ai du bon tabac.*



Acest cîntec francez este alcătuit din trei părţi:

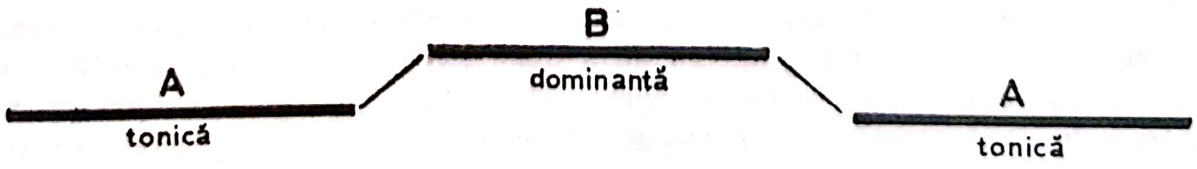
— partea întîi (A) este conclusivă,

— partea a doua (B), cu cele două fraze repetate, este suspensivă,

— iar în final se reia, neschimbată, prima parte. Cînd l-aţi cîntat, desigur că nu aţi dat atenţie acestei structuri, deoarece eraţi pur şi simplu captivaţi de bucuria de a cînta. Dar bucuria provine şi din ceea ce sensibilitatea voastră a perceput în timpul cîntatului, *un tot omogen*, alcătuit din părţi interdependente. *Aşadar, muzica reclamă, ca şi celelalte arte, însuşiri de claritate, de simetrie şi de ordine, pe care i le poate conferi numai o formă bine stabilită.*

CÎTEVA PRINCIPII DE BAZĂ ALE ARHITECTURII MUZICALE

În arhitectură există cîteva principii fundamentale pe care trebuie să le cunoască orice constructor bun (legea gravităţii, a simetriei, a funcţionalităţii etc).; tot astfel se întîmplă şi în muzică. Datorită simplităţii sale, cîntecul *J'ai du bon tabac* ne va permite, la o examinare mai atentă, să descoperim trei dintre legile esenţiale ale arhitecturii muzicale.



Dacă schițăm planul acestui cîntec, descoperim:

1. *O simetrie*
2. *O repetare*
3. *O ascensiune, de la tonică la dominantă, urmată de o întoarcere de la dominantă la tonică.*

Acestea sînt cele trei principii esențiale pe care le regăsim în întreaga muzică clasică, atît la Bach cît și la Mozart sau la Beethoven.

1. *Simetria* constituie un principiu fundamental, comun tuturor artelor; gîndiți-vă la cele două turnuri care încadrează fațada unei catedrale.

În muzică simetria este des folosită pentru că reprezintă un factor de echilibru și de soliditate; prin ea, psihicul omenesc încearcă o senzație de plăcere, regăsindu-se într-un domeniu cunoscut [1]. Mai mult decît atît, *simetria definește o formă*, a cărei schemă, cea mai simplă, ar fi ABA. Această formă este adesea denumită formă ternară, deoarece se compune din trei elemente: două extreme simetrice încadrează un element median.

2. *Repetiția* constituie un alt principiu artistic fundamental. Ea este cea care ne permite recunoașterea unui element important al construcției muzicale, obligîndu-ne să-l identificăm și să-l păstrăm în memorie. De exemplu, în muzica clasică, temele principale sînt adesea prezentate de două ori; într-un concert, ele sînt enunțate prima oară de către orchestră, apoi preluate de către instrumentul solist.

Repetiția definește de asemenea o formă care are drept schemă A—A—A... etc. Această formă nu este închisă în sine, ci poate continua, dacă nu la infinit, cel puțin o vreme îndelungată, ca de exemplu în forma *Temă cu variațiuni*, unde compozitorul repetă tema în diverse feluri, ori de cîte ori o dorește; astfel, în faimoasele variațiuni de Beethoven pe o temă de Diabelli, tema este variată de 33 de ori!

Dominantă

3. Mișcarea *Tonică* ↗ ↘ *Tonică* reprezintă forma esențială pe care o îmbracă acțiunea în muzică. În timp ce simetria și repetiția nu generează mișcare — simetria fiind arhitecturală și repetiția nefăcînd altceva decît reproducerea unui element cunoscut — mișcarea

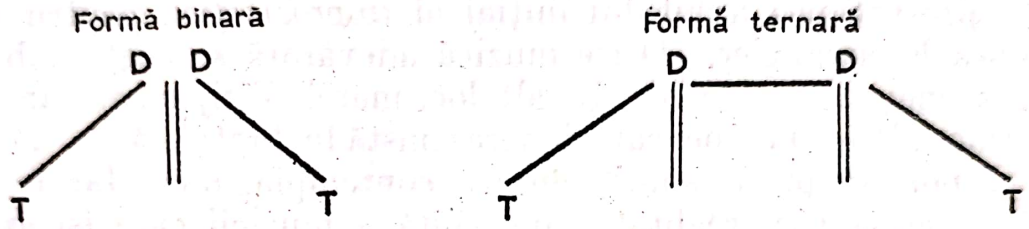
---

[1] În realitate, termenul de simetrie în muzică nu exprimă exact același lucru ca în pictură sau în arhitectură, pentru că, aici, el este raportat la factorul timp. Auditorul, de fapt, nu „trăiește" cea de a doua expunere așa cum a trăit-o pe prima, întîi, pentru că este vorba de repetarea unui element cunoscut, apoi, pentru că între cele două repetiții s-a petrecut ceva.

Scanned with OKEN Scanner

Tonică — Dominantă — Tonică dă naştere în muzică unui dinamism. Acesta ne determină să nu contemplăm o operă muzicală ca pe o imagine a unui castel şi să nu o ascultăm ca pe o simplă înşiruire a unor fapte. Mişcarea T — D — T urmează meandrele sufletului omenesc însuşi, care-şi manifestă voinţa sa de a acţiona, de a se îndrepta spre un scop bine determinat, şi odată atins acest scop, revine la punctul de plecare, pe un drum mai mult sau mai puţin direct. (Într-un fel, ca într-o ascensiune montană, cînd vă întoarceţi după ce aţi atins piscul.)

Aceste trei principii sînt reprezentate în cele două scheme de mai jos:



Cu toată aparenta lor simplitate, aceste două scheme sînt prezente în numeroasele aspecte pe care le prezintă muzica şi pe care le cunoaşteţi sub numele de *simfonii*, *concerte cu orchestră*, *suite*, *sonate*, *opere*, *messe*, *oratorii* etc. Căci în muzică, sentimentul — sau dacă preferaţi, ideea muzicală — este totdeauna transpus în formă, ascultătorul activ, doritor să simtă şi să trăiască mai intens diferitele „momente" ale unei opere, se interesează deci, în mod firesc, de FORMELE MUZICALE, în care găseşte, odată în plus, un preţios mijloc de a se apropia de muzică.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Arta este făcută din echilibru, caracteristica unei opere reuşite constînd în faptul că autorul a rezolvat problemele de formă *punîndu-le în serviciul expresiei*, prin dozarea diferitelor părţi, prin cîntărirea minuţioasă a deosebirilor, a gradaţiilor şi tranziţiilor. Concepută în acest fel, forma rămîne de cele mai multe ori invizibilă; uneori, chiar la marii creatori, ea nu există înaintea realizării operei de artă. Pe măsură ce opera este elaborată, forma ei capătă contur, supunîndu-se nevoilor de exprimare ale artistului creator. Un exemplu muzical ne va arăta mai bine decît orice alt comentariu cum se poate ca o piesă vioaie şi spumoasă, foarte spontană în aparenţă să ascundă în realitate o formă riguroasă. Reluaţi finalul *Concertului pentru vioară şi orchestră în mi major* de Bach. Este vorba de un rondo al cărui refren, caracteristic prin generozitatea şi elanul său, revine de cinci ori, între-

Scanned with OKEN Scanner

rupt fiind de patru cuplete solistice. Ascultaţi-l, pentru frumuseţea deosebită a acestei pagini muzicale.

Aflaţi că Bach a construit acest rondo cu precizia unui ceasornicar:

— toate refrenele au acelaşi număr de măsuri (16 măsuri)

— toate cupletele au acelaşi număr de măsuri (16 măsuri), în afară de ultimul, de lungime dublă.

Din fericire, la concerte, nimeni nu se apucă să numere măsurile. Dar rigoarea absolută a proporţiilor acestui final nu este, cu siguranţă, străină de bucuria pe care o trăim ascultîndu-l. Miracolul constă în faptul că opera îşi păstrează nealterată, în ciuda exactităţii matematice a formei, prospeţimea avîntului iniţial al *improvizaţiei*, pentru că, aşa cum spunea Furtwängler, „Orice muzică adevărată se naşte sub forma esenţială a unei improvizaţii". În alt loc, marele dirijor german definea astfel forma: „Măreţia unei capodopere constă în faptul că ea dă formă la ceea ce noi am putut simţi, cîntări, contempla, dori. Iar forma reprezintă, în acest caz, realitatea împlinită a muzicii care îşi este sieşi suficientă". (Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort*, p. 189).

Sculptura este de asemenea o artă în care simetria joacă un rol preponderent, deoarece ochiul poate îmbrăţişa dintr-o privire opera în întregime. În această Naştere a Afroditei, zeiţa iese din mare, ajutată de două din însoţitoarele ei.

Scanned with OKEN Scanner

2. FORME ŞI GENURI MUZICALE

OBSERVAŢII

Cereţi profesorului dumneavoastră, sau unui coleg, să vă prezinte spre audiere, într-o ordine oarecare, fragmente dintr-un concert, o simfonie, un balet, un coral, un cîntec popular, o sonată, un marş militar etc. Încercaţi să le deosebiţi în timpul audiţiei. Dacă vă întoarceţi cu gîndul la castelul a cărui elegantă arhitectură am admirat-o anterior, veţi putea observa că este vorba de *un gen* de castel a cărui *formă* a făcut obiectul unor planuri concepute de un arhitect. În muzică, deosebirea între formă şi gen se face în acelaşi fel:

SIMFONIA 5-a DE BEETHOVEN aparţine *„genului simfonic"*

Allegro-Andante-Scherzo-Allegro

Fiecare parte îmbracă o *formă* bine definită; în ordinea:
— o formă sonată
— o formă lied
— un scherzo
— o formă sonată

CÎNTECUL *J'AI DUBON TABAC* aparţine altui gen: *„genul cîntec popular"*

A B A

a cărui formă am analizat-o la pag 181.

Scanned with OKEN Scanner

Din primul moment puteţi distinge genul muzical al unei opere; astfel, deosebiţi concertul, cu solist, de simfonia, fără solist, marşul militar, de un cîntec popular, pentru că *genul* se defineşte prin caracteristicile sale exterioare, *mod de execuţie*, *destinaţia operei* etc. Studiul *formei*, dimpotrivă, înlesneşte posibilitatea de a vedea opera din interior, ne arată *cum este construită această operă;* este bogat în învăţăminte, deoarece încearcă să reconstituie calea pe care a urmat-o creatorul. Pentru început vom aborda formele simple, acelea care se găsesc, de exemplu, în dansurile suitei; apoi forme mai complexe cum este forma sonată, a primei mişcări dintr-o simfonie, pentru a vedea aplicarea lor în principalele genuri muzicale, simfonii, concerte, uverturi etc.

Cum ar putea veselia populară să se afirme mai bine dacă nu prin dans şi cîntec? În Flandra, în secolul al XVI-lea, Bruegel cel Bătrîn a pictat de nenumărate ori aceste petreceri cîmpeneşti în opere pline de savoare, de observaţie pitorească şi de căldură sufletească.

Scanned with OKEN Scanner

3. SUITA INSTRUMENTALĂ ŞI DANSURILE EI

OBSERVAŢII

1. Găsiţi cîteva titluri de dansuri dintr-o suită de Bach, de Rameau sau, de exemplu, în *Muzica apelor* de Händel.

2. Ascultaţi una dintre aceste suite. Au toate dansurile de aci acelaşi caracter? Care dintre ele ar putea fi dansate?

3. Ce constataţi cu privire la ordinea în care se succed dansurile?

4. Încercaţi să sesizaţi care şi cîte părţi se repetă, precum şi unde sînt plasate?

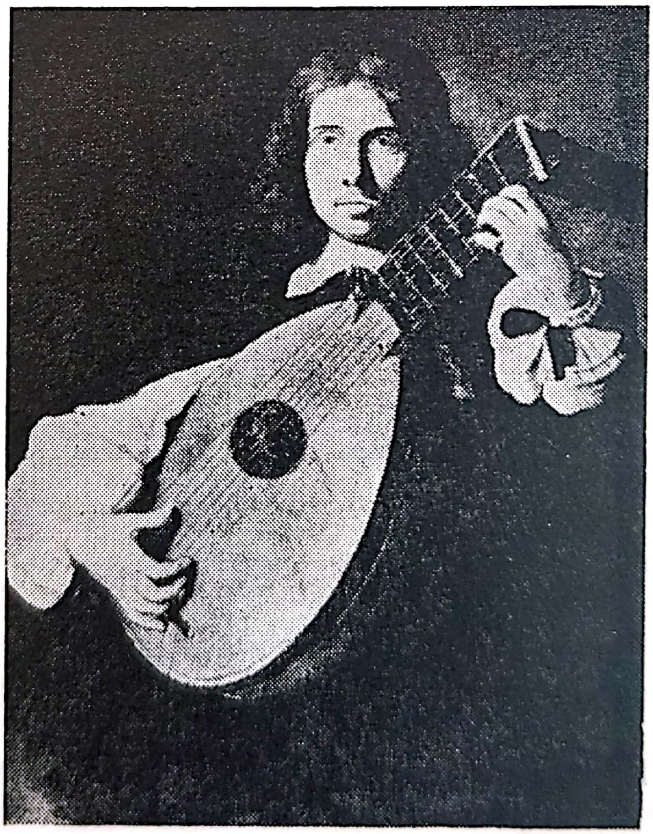
ORIGINEA DANSURILOR

Majoritatea dansurilor sînt de origine populară. Odinioară, ele însoţeau atît petrecerile cîmpeneşti, cît şi pe cele din burguri. Autorii erau muzicanţi necunoscuţi ale căror piese se transmiteau prin tradiţie orală. Adeseori dansurile au păstrat, în numele şi caracterul lor, pecetea locului de unde proveneau; astfel, dansul bourrée, din Auvergne, gavota, de la Gavots (locuitorii provinciei Gap), branle (un fel de horă, n.t.), din Poitou.

Scanned with OKEN Scanner

INFLUENȚA LĂUTEI

În secolul al XVI-lea și al XVII-lea, lăuta a cunoscut o mare răspîndire, asemănătoare cu cea a pianului în secolul al XIX-lea și cu cea a chitarelor din zilele noastre. Lăutarii transcriau pentru instrumentul lor cîntecele la modă, precum și pe cele de dans. Sub degetele lor, dansurile, păstrîndu-și ritmul și înfățișarea caracteristică, devin însă, încetul cu încetul, *dansuri stilizate* care își pierd funcționalitatea inițială, fiind destinate mai degrabă audiției. Ele devin de asemenea un pretext de exprimare a unui sentiment, de descriere a unei scene sau a unui subiect; de exemplu, într-o suită de Couperin, *La Lugubre* (*Jalea* n.t.) este o sarabandă; sau irlandezul Dowland care scrie o pavană a lacrimilor. În sfîrșit, deoarece lăuta este un instrument greu de acordat, compozitorii preferau *să execute mai multe piese în aceeași tonalitate* decît să o schimbe de fiecare dată. Iarăși, pentru a se evita monotonia în execuția unor piese foarte asemănătoare ca factură și scrise în aceeași tonalitate (în sol major de exemplu), s-a împămîntenit metoda *alternării unor piese vioaie cu altele lente.*



Cîntărețul din lăută.
Școala franceză, secolul al XVII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

SUITA ŞI DANSURILE SALE PRINCIPALE

Acest procedeu al alternării pieselor vioaie cu cele lente în cadrul aceleiaşi tonalităţi stă la originea suitei şi îi explică denumirea. Chiar dacă, începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, claveciniştii iau locul cîntăreţilor din lăută, de fapt ei merg mai departe pe drumul deschis de predecesori. Izvoarele de inspiraţie se menţin şi suita atinge acum apogeul, dobîndind una dintre formele esenţiale la *Couperin, Rameau* sau *Bach*. Bach compune suite nu numai pentru clavecin, dar şi pentru vioară solo, pentru violoncel solo şi pentru orchestră, în operele lui întîlnindu-se adeseori serii de cinci dansuri:

Allemandă	Courantă	Sarabandă	Dansuri libere	Gigă
moderat	*vioi*	*rar*	(menuet. gavotte, bourrée)	*vioi*

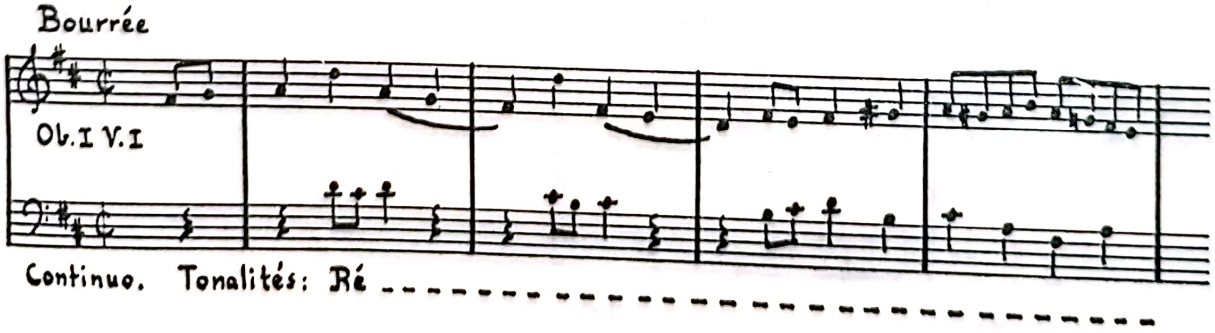
STRUCTURA UNUI DANS

Ascultaţi Bourrée din *Suita a III-a pentru orchestră* de J. S. Bach, suită din care cunoaştem deja aria şi gavota.

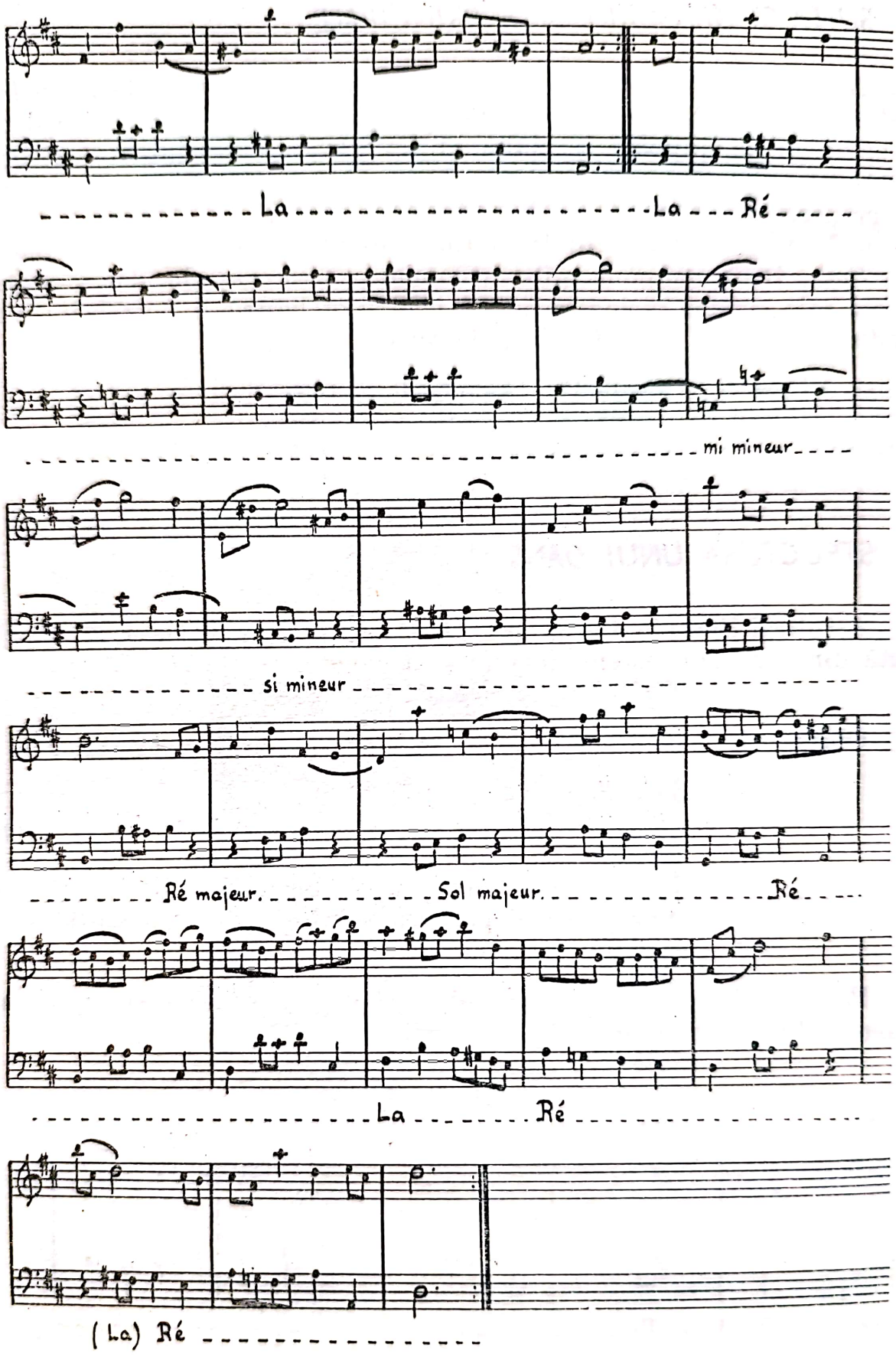
Observaţi: — tema unică, uşor de recunoscut, cu anacruza ♫

— cele două părţi repetate,
— în prima repriză, ascensiunea de la tonică la dominantă,
— în repriza a doua, revenirea la tonalitatea principală, trecînd prin *tonalităţi vecine* şi o scurtă dezvoltare a temei.

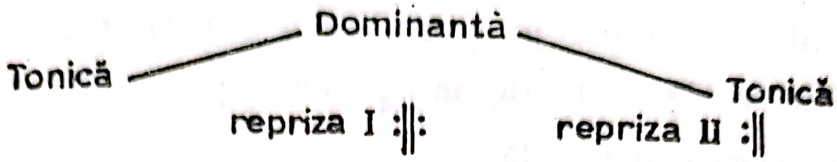
Pentru a desluşi mai bine planul tonal, să urmărim vocea superioară şi basul din acest Bourrée:



Scanned with OKEN Scanner


La
La
Ré
mi mineur
si mineur
Ré majeur.
Sol majeur.
Ré
La
Ré
(La) Ré

Din punct de vedere schematic, planul acestui dans se prezintă astfel:

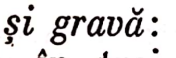


Este tipul formei *binare* (divizată în două părţi) şi *monotematică* (bazată pe o singură temă). Cea mai mare parte a pieselor unei suite sînt construite pe acest tipar; de exemplu, în *Suita a III-a* de Bach, două piese atît de diferite ca Aria şi Giga, care încheie lucrarea, adoptă acelaşi plan.

CATEGORII DE DANSURI

Dansurile sînt numeroase şi foarte diferite. Cum să le deosebim?

Strămoşii vorbesc de „haultes dances“ (dansuri înalte, n.t.), cînd dansatorul face un salt, şi de „basses dances“ („dansuri joase“ n.t.), cînd picioarele nu părăsesc pămîntul. Mai simplu, ele pot fi clasate după mişcare şi după ţinută. Să le analizăm:

I. *Dansuri cu mişcare lentă şi gravă*:
Sarabanda, nobilă şi amplă, în trei timpi  ;

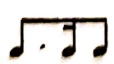
Pavana, dans maiestuos în doi timpi;
Passacaglia, în trei timpi;
Chaconna, cu caracter grav, în doi sau trei timpi;
aceste două din urmă sînt forme cu variaţii pe care le vom regăsi explicate în alt loc.

II. *Dansuri cu mişcare moderată*:
Allemanda, în patru timpi, începînd cu o anacruză;
Couranta, în trei timpi, uneori în mişcare vioaie;
Menuetul, în trei timpi, în mişcare moderată;
Gavotta, în ¢;

Loura, foarte moderat, în general în $\frac{6}{8}$;

Musetta, caracterizată prin nota ţinută şi ritmul său pastoral;
Hornpipa, vechi dans englez, în doi sau trei timpi;

Forlana, în $\frac{6}{8}$, originară din Veneţia;

Siciliana  , foarte moderat, în $\frac{6}{8}$ sau $\frac{12}{8}$;

Poloneza, de obicei în trei timpi;

Scanned with OKEN Scanner

III. *Dansuri cu mişcare rapidă*

Giga, originară din Irlanda, rapidă, în $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$;

Rigaudon-ul de origine provensală, în doi timpi;

Saltarella, vioaie şi ritmată, în $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$;

Tarantella, veselă şi rapidă;

Passepied-ul, viu, de obicei în $\frac{3}{8}$;

Contredans-ul, originar din Anglia;

Bourrée, în patru timpi sincopaţi ♩ | ♩ ♩ ♩ | sau în trei timpi, în tempo rapid.

CUM ÎNCEPE SUITA DE DANSURI?

Suita de dansuri debutează printr-o mişcare de introducere care poate fi un *preludiu* sau o *uvertură*.

Uvertura, care a dat naştere unui gen muzical, va fi studiată mai departe, la p. 312.

În ceea ce priveşte *preludiul*, el s-a născut din necesitatea cîntăreţului din lăută de a-şi controla acordajul instrumentului înainte de concert. De aceea, interesul pe care îl prezintă preludiul este, înainte de toate, armonic:

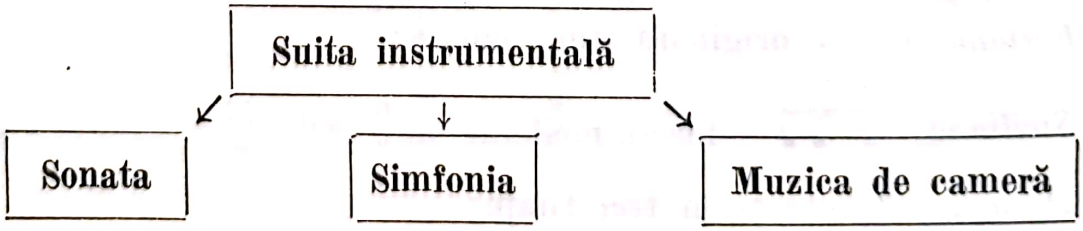
— acordurile arpegiate sînt frecvente,

— tonalitatea suitei este clar indicată, cu cîteva aluzii la *tonalităţile vecine*.

Aceasta este forma de preludiu pe care am întîlnit-o în *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach.

IMPORTANŢA ISTORICĂ A SUITEI

Importanţa sa este considerabilă, căci suita de dansuri constituie unul din izvoarele principale ale simfoniei, ale sonatei şi ale muzicii de cameră — am putea spune a întregii muzici instrumentale occidentale.



Dacă suita de dansuri pierde din importanță atunci cînd apar succesoarele sale —sonatele, simfoniile etc. — în schimb, în secolul trecut, și mai recent în zilele noastre, cercetările folclorice au reconsiderat această formă, repunînd-o în drepturi. De exemplu, *Dansurile românești* de Béla Bartók (1910) sau *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel (1917).

Exemplu muzical de suită instrumentală:

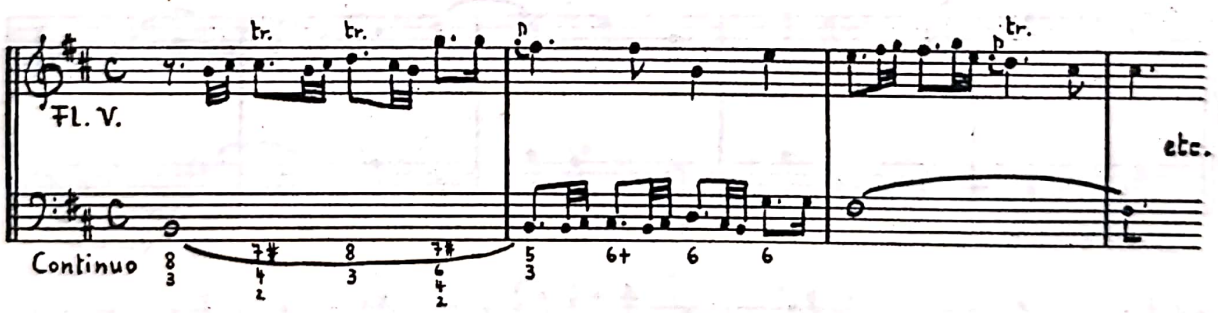
Suita a 2-a în si minor pentru flaut și orchestră de coarde (în jurul anului 1721)

J. S. Bach

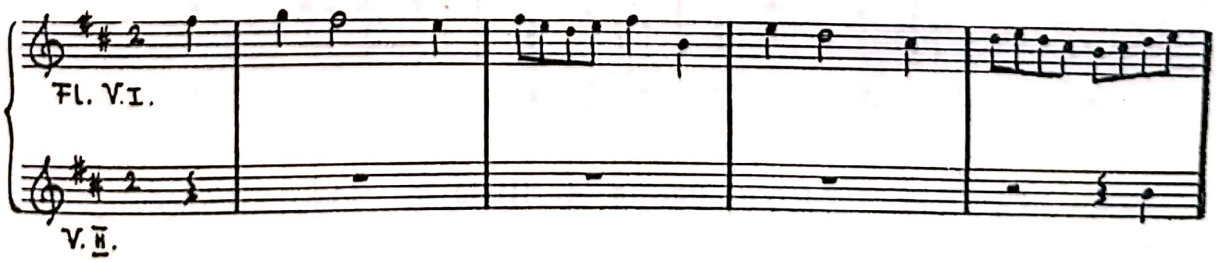
Această a doua Suită de Bach, a cărei ultimă parte am studiat-o ca exemplu muzical pentru flaut, datează din epoca instrumentală de la Coethen.

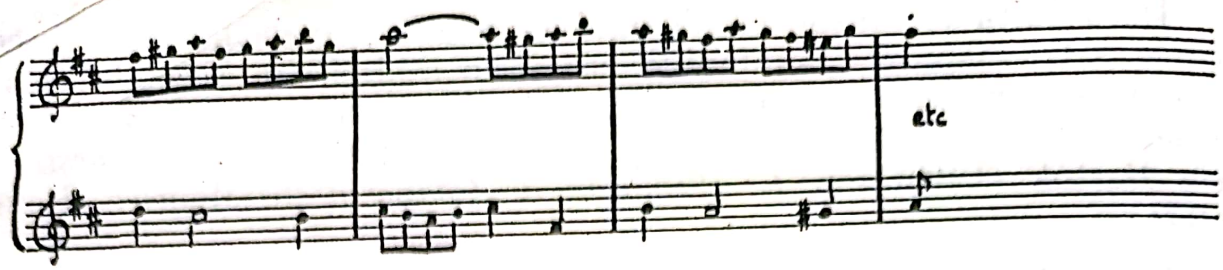
LUCRAREA. Suita este alcătuită din șase părți, precedate de o uvertură importantă. Această suită constituie un exemplu interesant de fuzionare a două genuri diferite: suita de dansuri și concertul pentru solist.

Uvertura este compusă din trei părți, *Lent — Vioi — Lent.* Din primul moment, partea lentă ne uimește prin caracterul ei maiestuos care provine, pe de o parte, din tonalitatea si minor, iar pe de altă parte, din valorile punctate ale temei:



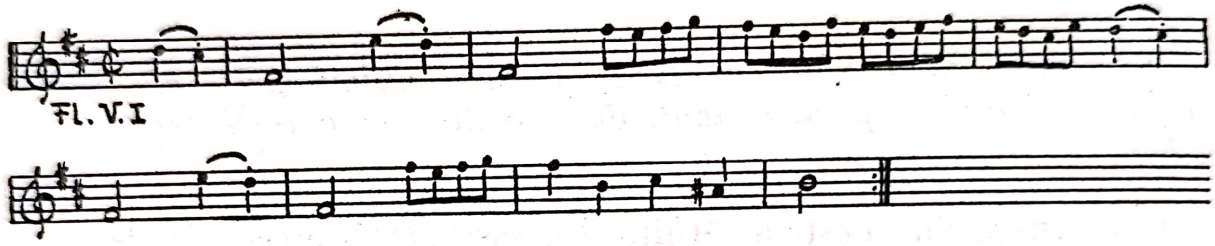
În stil fugat, allegro-ul central este clădit pe o temă bine conturată:





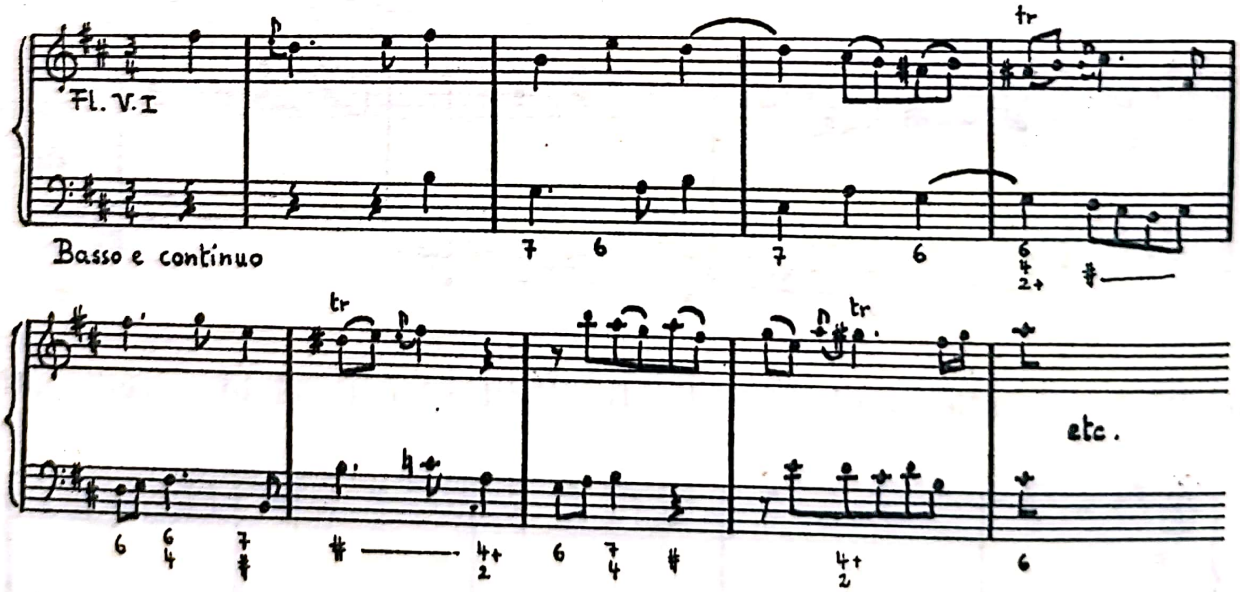
Remarcați cele patru intrări ale fugii, cele patru episoade în care flautul, încetînd să dubleze viorile, devine solist și, în sfîrșit, revenirea la partea lentă de la început.

Rondo-ul din prima repriză leagă flautul de viori:

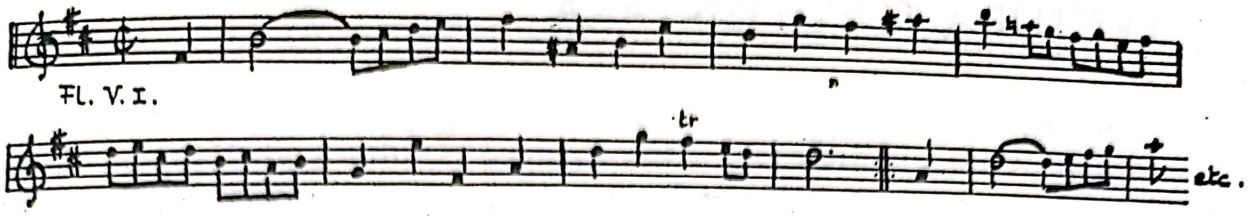


În repriza a doua, flautul este solist.

Sarabanda reprezintă adevărata mișcare lentă a suitei, cu tema sa învăluitoare și melancolică. Remarcați canonul la cvintă între sopran și bas:



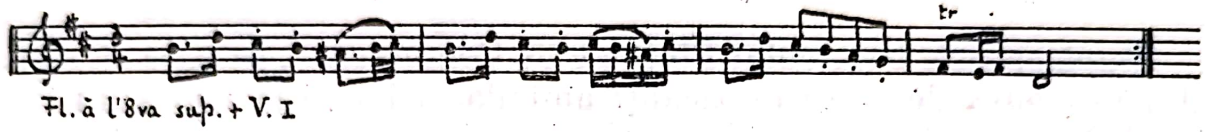
Suita are două *Bourrée*, prima, țanțoșă și vioaie, încredințată orchestrei:



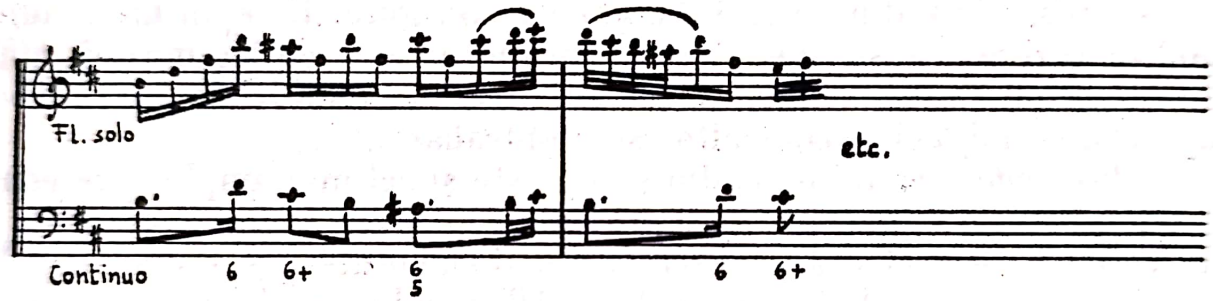
Remarcați că aci, prima repriză în si minor ajunge la tonalitatea relativă, re major.

A doua *Bourrée* e rezervată solistului și are un caracter mai intim. Se reia apoi prima *Bourrée.*

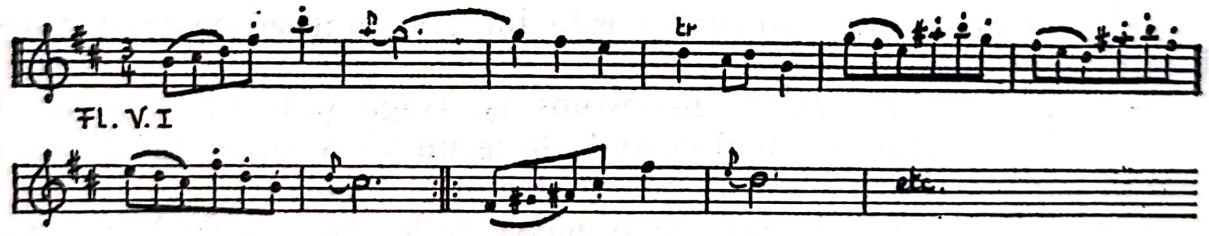
Poloneza se desfășoară într-un tempo foarte moderat



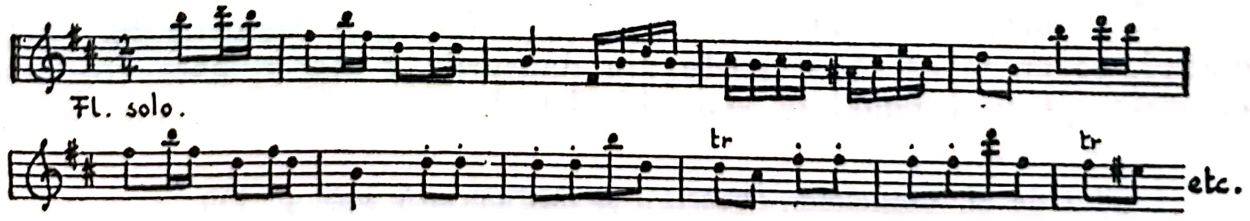
fiind urmată de un *Double* în care tema trece la bas, în timp ce solistul așterne elegantele-i volute:



Menuetul, de factură clasică și bine măsurat, este format din două părți repetate:



Ultima piesă, *Badineria*, vioaie și spirituală, pune în valoare virtuozitatea flautului ca instrument solist:



LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Menuetul, născut dintr-un modest dans popular — hora din Poitou — a cunoscut consacrarea la curtea Franței; Ludovic al XIV-lea dansa cu plăcere menuete compuse de Lully; se spune chiar că le păstra numai pentru sine. Evoluția menuetului va parcurge un drum foarte lung, mai lung decît al oricărui alt dans — prin intermediul sonatei și al simfoniei — pentru a da naștere, o dată cu Beethoven, Scherzo-ului.

Cum a apărut menuetul la curtea Franței

După spusele istoricului Philippe de Commynes [1], se pare că menuetul a fost adus de către muzicanți ambulanți încă din epoca lui Ludovic al XI-lea.

„... Pentru a-l înveseli pe regele Ludovic al XI-lea în timpul îndelungatei și maladivei sale melancolii, au fost aduși din Poitou ciobani care știau să cînte din oboi, din cimpoi și din gură. Este un lucru admirabil să vezi cum niște bieți țărani, care nu cunosc de loc muzică, cîntă din cimpoaiele și din oboaiele lor tot felul de dansuri la patru voci: superioară, mijlocie, contralto și contrabas ..."

Allemanda, primul dans din suită, este și cel mai amplu. Precedată în general de un preludiu, e scrisă într-o mișcare foarte moderată, în patru timpi. Se pretează unei scrieturi mai elaborate, precum și efectelor de imitație. Nu trebuie confundată Allemanda cu *dansurile germane* pe care le vor compune mai tîrziu Mozart și Beethoven, dansuri vioaie și săltărețe, în trei timpi, asemănătoare acelor *ländlere* specifice țării lor.

Originea denumirii dansurilor este incertă, uneori contradictorie, adeseori amuzantă. Astfel,

— *pavana*, prin aerul ei maiestuos își trage probabil numele de la umbletul păunului sau, mai curînd, de la un vechi dans din Padova, *la danza pavana* (Pava fiind numele dialectal al Padovei);

— *passacaglia* era la origine o passa calle (trece calea), un mic marș spaniol;

— *contredansul* provine dintr-o deformare a cuvîntului englezesc *countrydance*, dans cîmpesc, de la țară;

— *menuetul* era poate dansat cu pași mici (pas menus), dar, mai curînd, se crede că făcea parte din dansurile *à mener*, care trebuia conduse, precum poloneza sau picoulet-ul.

---

[1] Citat de M. Corneloup, *Orchestra și instrumentele sale*, p. 140

Scanned with OKEN Scanner

După cum aţi observat, probabil, în *Suita în si minor* se întîmplă deseori ca Bach să nu indice nici tempoul, nici nuanţele. În asemenea cazuri, interpretul se conducea după obiceiurile epocii.

La Händel, de pildă, întîlnim un alt lucru amuzant, indicaţia „a tempo ordinario", care nu ne lămureşte prea mult. *Termenii muzicali* nu au avut întotdeauna sensul precis pe care îl cunoaştem astăzi. Pentru a vorbi de o *suită* de dansuri, au fost utilizate de asemenea cuvintele:

— *partita* (în Germania mai ales, unde acest termen destul de vag este folosit şi pentru variaţiunile pe un coral);

— *ordre* (cum obişnuia Couperin în Franţa);

Pentru a desemna piesa care deschidea suita, în afară de termenii citaţi, anume *preludiul* şi *uvertura*, s-a mai vorbit şi de *intrada*, de *sinfonia*, de *preambulum* etc.

Al doilea dans, double şi trio

Adeseori compozitorul scrie, în aceeaşi suită, două dansuri cu acelaşi nume; de exemplu, două *bourrée*. Cea de-a doua este în general mai calmă, mai rezervată. După aceasta se reia primul dans, rezultînd următoarea schemă:

Dansul I — Dansul II — Dansul I

La Lully, cel de-al doilea dans este adeseori încredinţat unui trio de suflători cu ancii, în timp ce coardele tac; astfel s-a generalizat denumirea de *trio* atribuită acestei piese.

În locul unui al doilea dans, întîlnim deseori unul sau mai multe *double*, adică variaţii ale primului dans, a cărui temă, mai mult sau mai puţin ornamentată, poate fi recunoscută.

Scanned with OKEN Scanner

4. DE LA MENUET LA SCHERZO

OBSERVAȚII

1. Reluați *Suita în si minor* de Bach, ascultați menuetul, dînd atenție structurii sale binare.

2. Ascultați apoi menuetul *Simfoniei în sol minor*, KV 550 de Mozart. Ce noutate remarcați?

Încercați să deosebiți părțile componente ale acestui menuet și, eventual, să-i schițați planul.

3. Care este originea cuvîntului „scherzo"? Cum se explică folosirea lui în muzică?

Formele muzicale evoluează?

O formă muzicală, odată constituită, se perpetuează oare neschimbată, de-a lungul secolelor?

În cazul apariției unui compozitor de geniu, dacă se ivesc totodată și noi necesități de expresie artistică, atunci vechea formă va evolua, se va îmbogăți și va deveni mai complexă. Uneori ea se va simplifica sau va dispare chiar, pentru a se transforma într-o altă formă mai bine adaptată. Regăsim și aici una dintre legile dialectice fundamentale ale vieții.

Scanned with OKEN Scanner

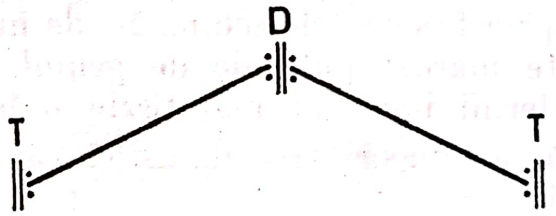
De la menuet la scherzo

Un exemplu frumos al unei atari evoluţii se realizează pe parcursul a mai puţin de o sută de ani, cînd menuetul suitei de dansuri devine menuet al simfoniei sau sonatei, pentru a ajunge apoi la scherzo-ul pe care-l creează Beethoven începînd din anul 1802. Iată schema acestei evoluţii, aşa cum apare ea în cursul celor trei opere luate ca exemple:

MENUET	→	MENUET	→	SCHERZO
de formă binară Ex: *Suita în si minor* Bach 1717 aprox.		de formă ternară cu trio Ex.: *Simfonia în sol minor* Mozart 1788		cu 1 sau 2 triouri Ex.: *Simfonia a 2-a* Beethoven 1802

1. MENUETUL DIN SUITE

Forma sa binară, în care fiecare din părţi se repetă, ne este cunoscută din explicaţiile precedente. Acesta este, de exemplu, planul menuetului din *Suita a doua în si minor* de Bach.



Sub influenţa celui de „al doilea dans“ (ca de pildă bourrée I şi II), compozitorii încep să scrie un al doilea menuet de proporţii instrumentale mai reduse (pentru trei instrumente de suflat cu ancii), cu expresie mai intimă, adeseori în modul relativ opus. Acesta este *trio*-ul. După el se reia menuetul, însă fără repetiţii.

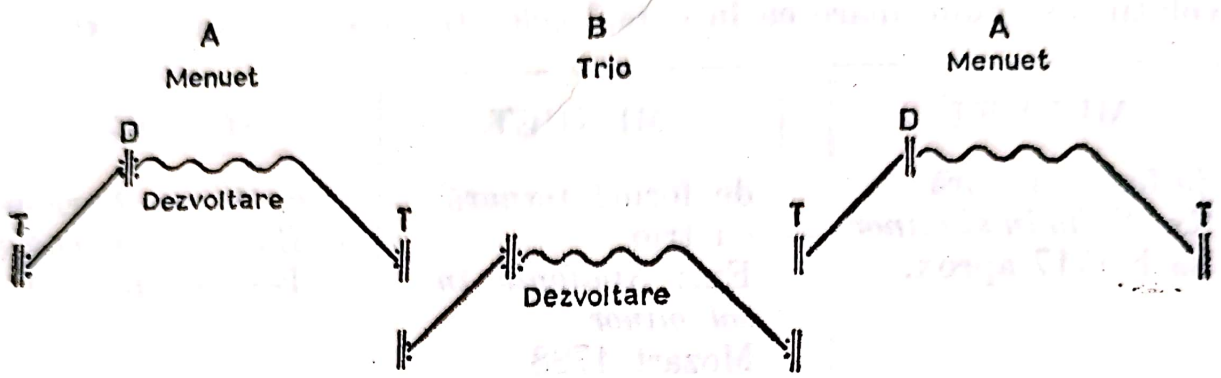
2. MENUETUL DIN SIMFONII SAU DIN SONATE

Cînd, în jurul anului 1750, se creează sonata de orchestră, care va deveni ulterior simfonia, menuetul îşi găseşte aci locul, constituindu-se ca a treia parte dintr-un ansamblu care cuprinde patru:

Allegro — Andante — Menuet — Final

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, pentru a nu face figură de rudă săracă, alături de alte mișcări, mai elaborate ale simfoniei, compozitorii amplifică oarecum menuetul, *dezvoltînd* în repriza a doua, înainte de a conchide, unul din elementele temei. *Menuetul devine astfel o formă ternară, bitematică* de o elegantă simetrie (A B A).



3. *SCHERZO*-UL

Pentru prima sa *Simfonie* (1799—1800), Beethoven mai scrie încă un menuet, dar cu un caracter foarte rapid și plin de contraste. În *Simfonia a doua* însă (1802) va readuce în circulație un termen cunoscut încă din secolul al XVI-lea — scherzo-ul (în italiană io scherzo = eu glumesc), intitulînd astfel mișcarea a treia. Deși scherzo-ul, prin tempo-ul foarte vioi, prin frecventele schimbări de nuanțe, prin bogatul colorit orchestral, este marcat puternic de geniul beethovenian, atît romanticii cît și modernii i-au dat mai tîrziu o largă întrebuințare.

Beethoven a repetat uneori trio-ul, astfel că forma sa a rămas uimitor de simetrică:

Scherzo — Trio — Scherzo — Trio — Scherzo. Exemplu: *Simfonia a IV-a* sau a *VII-a.*

Exemplu muzical al unui menuet de simfonie:

Menuet din Simfonia nr. 40 în sol minor KV 550 (1788)
Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ÎN VARA ANULUI 1788. *În vara anului 1788, Mozart trăiește o perioadă de intensă activitate creatoare; în numai trei luni, mai exact, din iunie pînă la 10 august, el scrie ultimele sale simfonii, trei capodopere incomparabile:*

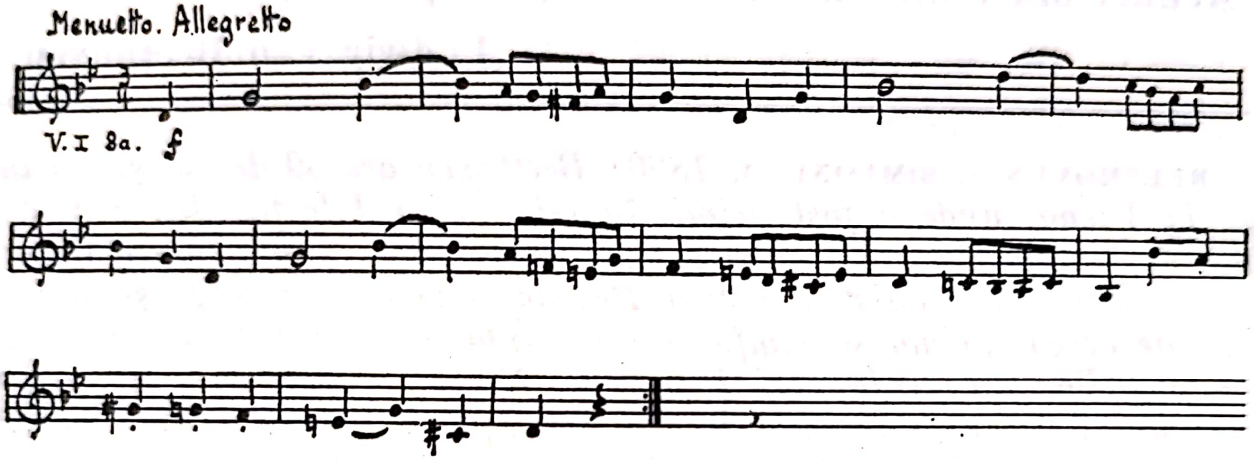
Scanned with OKEN Scanner

— Simfonia nr. 39 în mi bemol major K V 543, plină de fericire și de seninătate

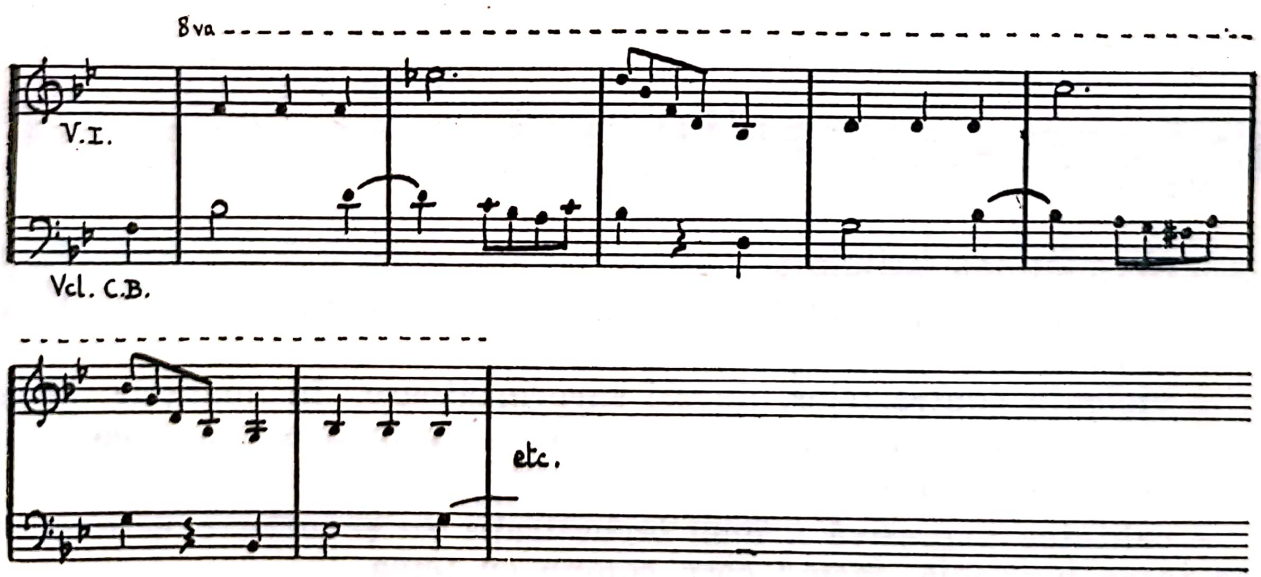
— Simfonia nr. 40 în sol minor, K V 550, în culori cenușii, exprimînd o dezamăgire secretă.

— Simfonia nr. 41 în do major, K V 551, denumită „Jupiter". de o seninătate olimpiană, care consfințește izbînda spiritului uman.

LUCRAREA. Tema menuetului este de o puternică măreție, avînd parcă ceva neînduplecat în ritmul și energia sa:



În partea a doua, Mozart dezvoltă cu măiestrie această idee, printr-un contrapunct original și îndrăzneț, încărcat de disonanțe și, ca atare, de o vehemență aproape patetică:



Trio-ul, mai calm, este scris în sol major, dar cu toate cutezanțele sale succesive, fraza recade mereu în acea melancolie ce inundă întreaga operă:

Scanned with OKEN Scanner

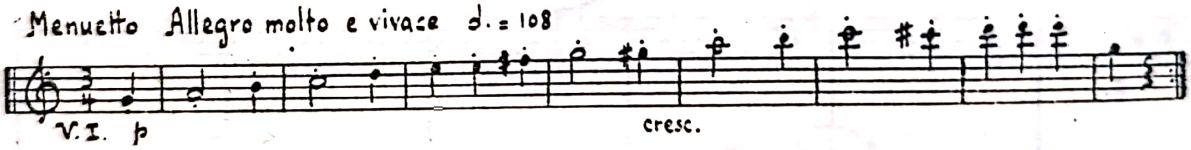
Ascultaţi în partea a doua a trio-ului sonoritatea caldă a celor doi corni.

Exemplu muzical de tranziţie de la menuet la scherzo:

Menuet din Simfonia I în do major, op. 21 (1799—1800)
Ludwig van Beethoven

BEETHOVEN ŞI SIMFONIA I. *1800: Beethoven are 30 de ani şi s-a instalat la Viena, unde a fost primit în cele mai nobile familii. S-a făcut cunoscut şi aplaudat ca pianist şi ca improvizator. Toată lumea îi recunoaşte talentul componistic. Totuşi Beethoven vrea să meargă şi mai departe, de aceea, prima sa simfonie reprezintă mai mult decît un omagiu adus iluştrilor săi predecesori Haydn şi Mozart. Chiar dacă se sprijină pe exemplul lor, ea constituie dovada peremptorie a unui geniu, puternic şi original, care-şi croieşte drumul încetul cu încetul.*

LUCRAREA. Beethoven a denumit această mişcare *Menuet*. Şi totuşi, prin substanţa şi prin caracterul său, piesa este foarte departe de menuetul tradiţional. Încă din prima frază, iute şi oarecum misterioasă,



se relevă noutatea stilului:

— vioiciunea tempo-ului, mult mai rapid decît în menuetul clasic,
— îndrăzneala modulaţiilor,
— violenţa contrastelor, uneori surprinzătoare, în nuanţele forte-piano şi, pentru a sublinia aceste opoziţii, sesizabile mai cu seamă în cea de a doua repriză,
— calitatea expresivă a unei orchestraţii vii şi incisive care subliniază ideea muzicală, făcînd corp comun cu tema.

Trio-ul este poate chiar mai original, prin maniera sa îndrăzneaţă de a pune în dialog suflătorii de lemn cu coardele, cei dintîi, într-o

Scanned with OKEN Scanner

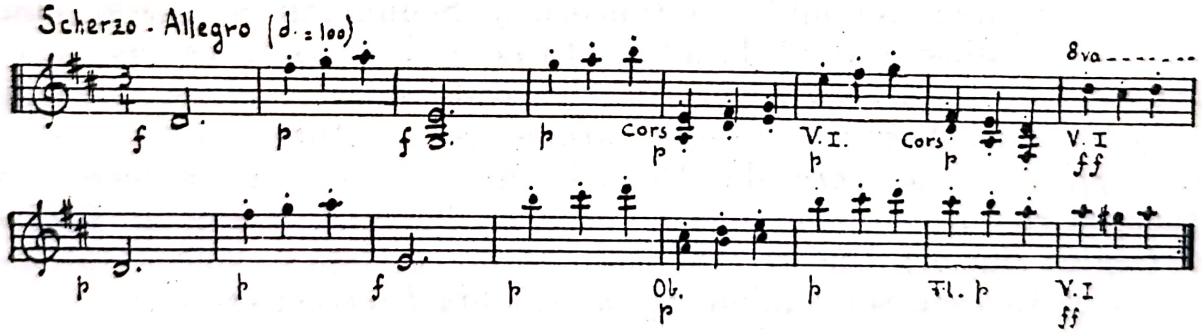
frază de o expresivitate potolită, celelalte, într-un motiv înaripat, plin de fantezie:

După trio, se reia ca de obicei menuetul.
Exemplu muzical de scherzo:

Scherzo din Simfonia a II-a în re major, op. 36 (1802)
Ludwig van Beethoven

1802 : HEILIGENSTADT. *În vara anului 1802, Beethoven se retrage la nord de Viena, în orășelul Heiligenstadt. Acolo scrie* Simfonia a II-a, *plină de veselie tinerească, de forță și de fericire avîntată. Dar tot la Heiligenstadt, în toamna aceluiași an, Beethoven trece printr-una din cele mai grave crize morale din întreaga sa existență; decepții sentimentale, o surditate crescîndă, profunda dualitate care îl macină, toate îl duc pînă în pragul sinuciderii. Din acea perioadă ne-a rămas un document sfîșietor: Testamentul din Heiligenstadt.*

LUCRAREA. Tema de *scherzo* izbucnește triumfătoare, cu salturi mari, părînd a fi construită mai cu seamă pe opoziția dintre instrumente:



Trio-ul, mai senin, cu inflexiuni cîmpenești — sesizabile îndeosebi în prima sa parte — apare după o dezvoltare destul de însemnată, dar plină de neprevăzut și de vervă spontană:

Cea de a doua parte exprimă o mînie bruscă, o nerăbdare clocotitoare:

După trio, se reia repriza tradiţională a scherzo-ului.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

În *Simfonia a IX-a*, Beethoven acordă scherzo-ului, de o amploare şi o bogăţie nemaiîntîlnite pînă la el, locul al doilea în ordinea mişcărilor componente. Este partea din simfonie considerată de Rossini drept incomparabilă şi inimitabilă... Cunoscătorii au observat de asemenea utilizarea îndrăzneaţă a timpanilor, precum şi o anume modulaţie a oboiului, care a stîrnit strigăte de entuziasm. După spusele lui Karl Holz, „la concertul din 7 mai 1824 (cînd lucrarea a fost prezentată în primă audiţie), publicul vienez a primit această a doua parte cu aplauze nesfîrşite. Ochii executanţilor străluceau de lacrimi, în timp ce maestrul continua să bată măsura, pînă în clipa cînd Umlauf, dirijorul orchestrei (Beethoven, complet surd, era aşezat alături de el), cu o mişcare a mîinii îi arată sala în delir. Atunci Beethoven se uită împrejur şi se înclină apoi foarte liniştit“ [1].

După Beethoven, Schubert şi, ulterior, Schumann vor compune scherzo-uri pentru simfoniile lor (uneori, la Schumann, se găsesc chiar două trio-uri, diferite unul de altul). În ceea ce priveşte pe romantici, ei au fost atraşi mai cu seamă de climatul fantastic al scherzo-ului, propice evocării feeriilor, viselor, atmosferei nocturne; astfel, *Visul unei nopţi nopţi de vară* de Mendelssohn conţine un scherzo, iar Berlioz, la rîndul său, compune un scherzo denumit *Scherzo-ul Reginei Mab* (regina zînelor). Uneori, scherzo-ul există ca piesă de sine stătătoare, solistică, la Chopin, sau simfonică, ca de pildă *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

[1] Ed. Herriot, *Beethoven* p. 349.

Scanned with OKEN Scanner

5. RONDEAU ŞI RONDO

OBSERVAŢII

1. De ce se folosesc două ortografii pentru acelaşi titlu? Ce deduceţi?
2. Vedeţi cumva aci vreo înrudire cu unele din dansurile specifice ale copiilor?
3. Reluaţi *Concertul pentru vioară şi orchestră în mi major* de Bach. Ascultaţi partea a treia, dînd o atenţie deosebită formei.

ORIGINEA RONDEAU-ULUI

Aţi remarcat că în majoritatea dansurilor copiilor revine periodic o frază sau un grup de fraze numit *refren.* Între refrene se intercalează elemente mai mult sau mai puţin variate, *cupletele.* Această formă de origine populară, simplă şi plăcută, a fost folosită şi în poezie: în evul mediu era cunoscută sub numele de *rondel*, apoi *rondeau* (ca de pildă cel scris de Guillaume de Machaut). Cînd muzicianul acompaniază o asemenea piesă, sau compune după astfel de versuri, desigur că el subliniază prin muzica sa părţile repetate ale textului, reluînd fragmentele muzicale corespunzătoare. Aşa apare *rondeau*-ul *vocal* care, apoi, se va desprinde de text, devenind *rondeau*-ul *instrumental.*

Scanned with OKEN Scanner

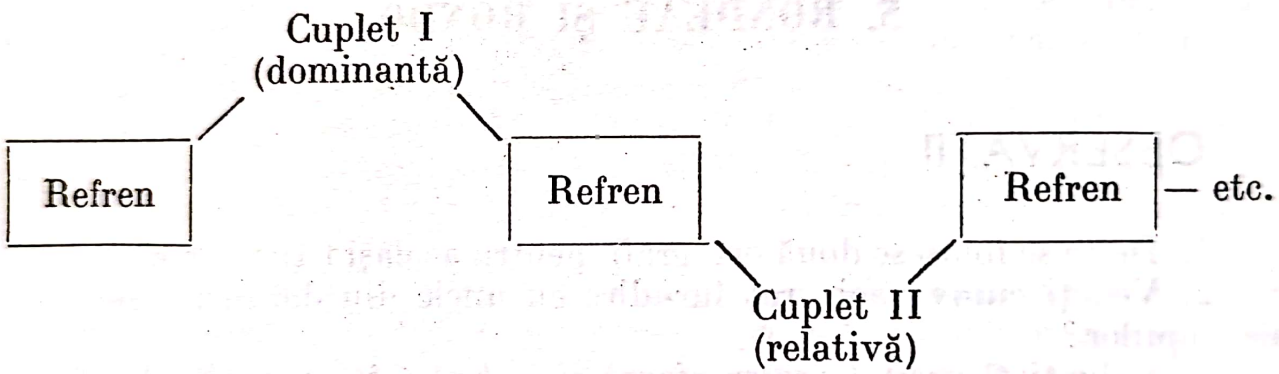
ÎNAINTE DE 1750: RONDEAU-UL

Această formă muzicală își găsește un loc de cinste în suita de dansuri, cu atît mai mult, cu cît principiul repetiției este aici esențial. *Suita în si minor* de Bach, de exemplu, conține un rondeau. Această formă muzicală este practicată și îndrăgită mai cu seamă de francezi. Cum se prezintă ea?

— *Refrenul*, sau tema principală, este conturat cu fermitate și el se recunoaște cu plăcere la fiecare nouă apariție. Mai mult chiar, interesul ascultătorului va spori dacă compozitorul va ști să reia tema de o manieră imprevizibilă. Refrenul este scris în tonalitatea principală.

— *Cupletele* reprezintă elementul de varietate. De obicei scurte, ele dezvoltă mai mult sau mai puțin un element al temei, modulîndu-l în tonalități învecinate: dominantă, relativă etc.

Iată, schematic, planul unui rondeau:



O structură atît de clară și de simplă era de natură să-i atragă pe compozitori; ca atare, ei au extins-o la alte dansuri din suită și astfel au apărut *menuetul* în formă de *rondeau*, *giga* în formă de *rondeau* etc. În sfîrșit, în domeniul muzicii pure, *concertul* adoptă adeseori pentru cea de a treia parte forma de rondeau, în care *cupletele* sînt solistice, ca de pildă în *Concertul pentru vioară în mi major* de Bach. (În acest caz, ortografia italiană este foarte des folosită.)

Rezumat: Rondeau-ul instrumental, *înainte de 1750*, expune tema în refren, iar cupletele, în număr nedeterminat, fac figură aparte. Principiul fundamental al acestei forme este repetiția.

Exemplu muzical:
Finalul *Concertului pentru vioară în mi major* de Bach (p. 39).

Scanned with OKEN Scanner

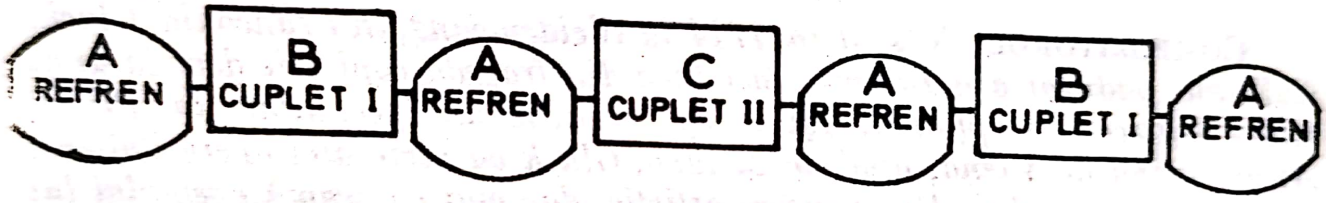
DUPĂ 1750: RONDO-UL

Către mijlocul secolului al XVIII-lea, după cum am văzut în cazul menuetului, muzica instrumentală cunoaşte o evoluţie imensă: mişcările componente se amplifică, dezvoltarea ocupă acum un loc mai important. Sub influenţa sonatei şi a simfoniei, bi- sau politematismul devin preponderente datorită marilor lor resurse expresive. Rondo-ul nu scapă de sub influenţa acestor idei noi: este vorba de *rondo*-ul *instrumental de după 1750* sau pur şi simplu de *rondo*.

Prin ce se distinge rondo-ul de după 1750 de rondeau-ul de la începutul secolului?

— Dimensiunile sale sînt mai mari.

— Refrenul se prezintă sub aspecte uşor modificate, uneori, în tonalităţi diferite de cea principală, alteori, sub aspectul a două teme complementare — dar mai cu seamă *cupletele* dobîndesc o independenţă destul de mare, conţinînd ele însele o temă originală; astfel, se întîmplă cîteodată ca cel de-al doilea cuplet să devină centrul unei construcţii simetrice:



— În sfîrşit, se generalizează ortografia italiană.

Trecînd prin această evoluţie, rondo-ul rămîne însă o piesă vioaie, plăcută, spirituală, ceea ce explică folosirea lui frecventă ca final de simfonie sau de concert cu orchestră.

Rezumat: Rondo-ul *de după 1750* opune temelor cupletelor tema refrenului, mereu aceeaşi. Principiul simetriei se adaugă acum principiului repetării, care ţinea de vechiul rondeau.

Exemplu muzical:
Finalul *Simfoniei concertante pentru vioară şi violă* de Mozart (p. 42).

FORMA RONDO-SONATA

Ascendentul formei sonată a fost atît de mare, iar posibilităţile expresive pe care le oferea atît de vaste, încît schema sa (descrisă în alt loc) s-a impus şi altor forme, printre care uvertura sau rondo-ul.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul acestuia din urmă este vorba de rondo-ul sonată, pentru că aici se întîlnesc, combinate,

— *elementele formei-sonată*, în special cele două teme principale, opuse una alteia, o dezvoltare destul de importantă şi o reexpoziţie,

— *elementele tradiţionale ale rondo*-ului, respectiv revenirea periodică a temei principale.

Şi aici, Beethoven a lăsat pecetea puternică a geniului său.

Exemplu muzical:

Finalul *Concertului pentru pian în sol major, nr. 4* de Beethoven (p. 71).

În ariile de operă şi de operă comică s-a folosit mult forma rondo. Iată un exemplu de *rondo vocal*:

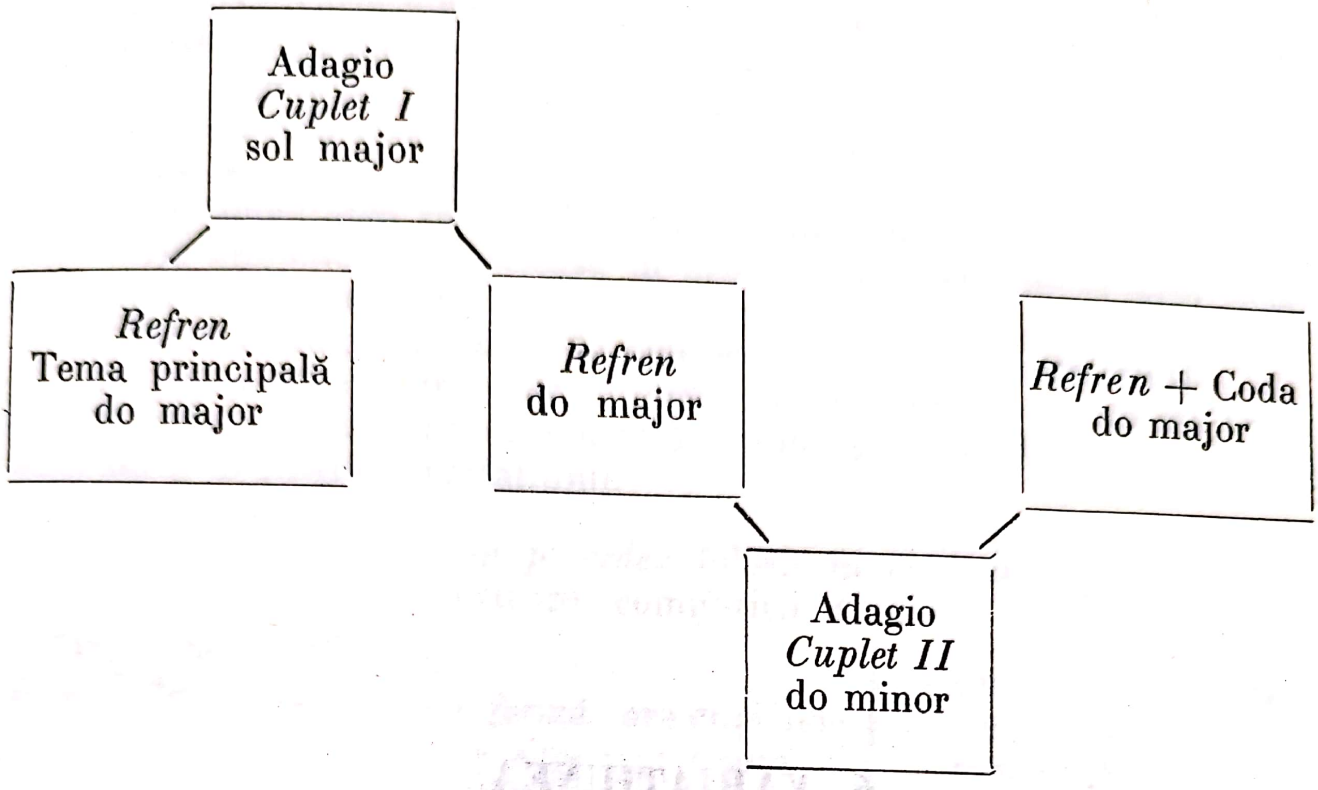
„Am pierdut pe Euridice"
Arie din „Orfeu", operă în 3 acte (1762)
Christophe Willibald Gluck

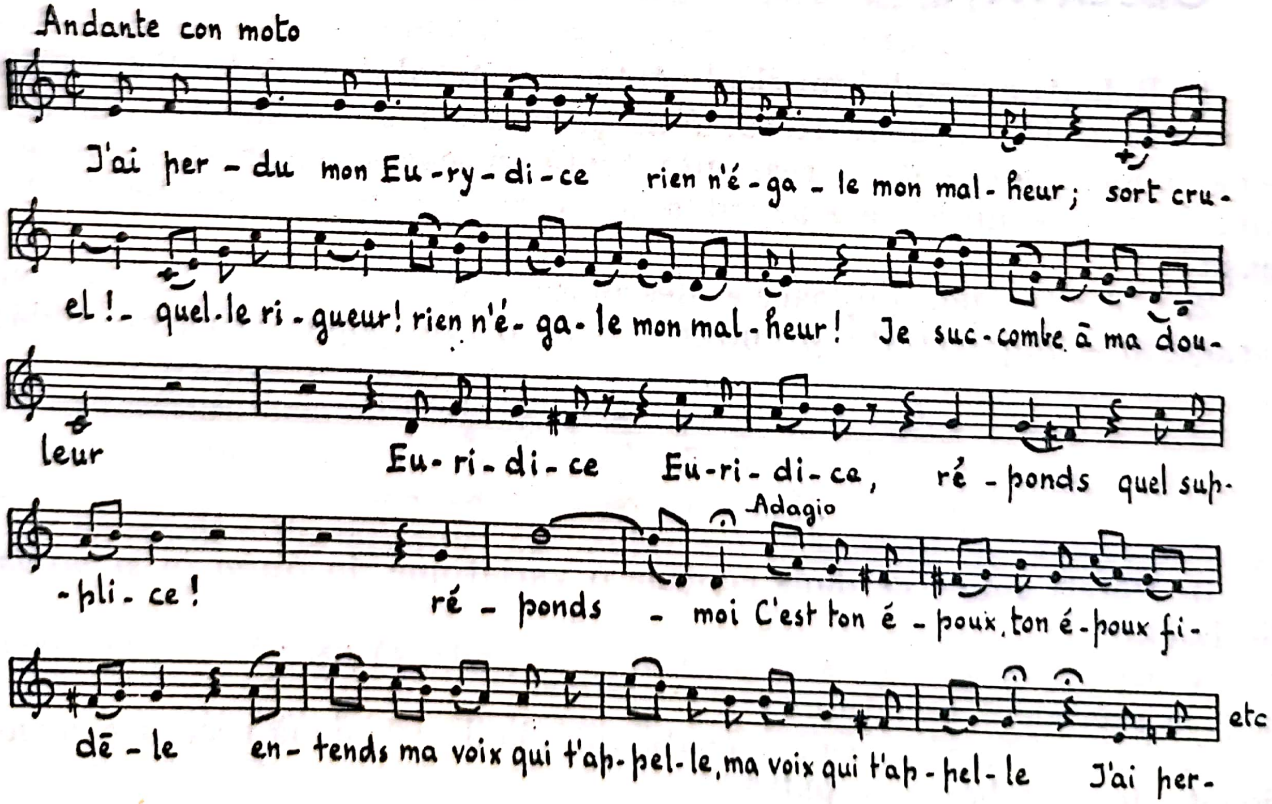
COMPOZITORUL. *Născut în 1714 la Weidenwang, în Franconia, Gluck, fiul unui pădurar din Boemia, face încă din fragedă copilărie dovada unui talent muzical excepţional. Îşi începe studiile de specialitate la Praga. Atras curînd de Viena, apoi de Milano, Gluck va scrie aici opere italiene, după moda timpului. Un insucces artistic, dar mai cu seamă exemplul lui Händel pe care îl vizitează la Londra, şi al lui Rameau, pe care îl cunoaşte la Paris, îl îndeamnă să aprofundeze arta ce o profesează, să pună mai bine în valoare adevărul sentimentelor, dramatismul lor. Protejat fiind, la Paris, de regina Maria Antoaneta, devenit apoi dirijor al orchestrei operei de la curtea Austriei, Gluck ajunge să cunoască gloria. Moare la Viena în 1787.*

LUCRAREA. Mitul lui Orfeu ne conduce spre însăşi esenţa muzicii. El evocă forţa extraordinară a lui Orfeu de a îmblînzi animalele şi elementele naturii prin vraja cîntecului său şi a lirei sale. Numeroşi compozitori s-au inspirat din acest mit. Orfeu, pierzîndu-şi soţia, pe Euridice, coboară în infern spre a o regăsi. Datorită cîntecului său fermecător, el izbuteşte să-i înduioşeze pe demonii infernului, care îi permit să o readucă pe Euridice pe pămînt, cu condiţia să nu o privească. Dar forţa iubirii îl împinge să calce porunca zeităţilor şi, astfel, Euridice îi este răpită pentru a doua oară. Orfeu îşi exprimă deznădejdea sa într-o arie celebră: „Am pierdut pe Euridice". Noblețea acestei arii, intensitatea şi, în acelaşi timp, pudoarea expresiei au făcut din ea unul din modelele cele mai perfecte ale artei clasice (vezi p. 209).

Scanned with OKEN Scanner

Iată, schematizat, planul acestei arii:



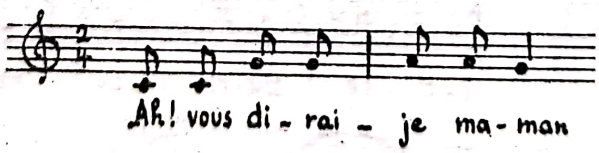


6. VARIAȚIUNEA

OBSERVAȚII

1. Reluați exemplul muzical pentru cvartetul de coarde. Este vorba de partea a II-a din cvartetul *Fata și moartea* de Schubert. Cîntați-i tema, apoi, înainte de a reasculta toată mișcarea, încercați să determinați prin ce mijloace s-ar putea face variațiuni pe această temă. Ați reușit?

2. Folosiți apoi mijloacele descoperite pentru a construi cîteva variațiuni — improvizate și cîntate! — pe o arie populară ca de pildă:



3. Puteți spune ce dans conține o variațiune, în *Suita în si minor* de Bach?

4. De ce, oare, orga sau clavecinul se pretează ușor la improvizații ca și la procedeul variațiunii?

5. În ce măsură jazz-ul se poate apropia de cele două procedee menționate în întrebarea a patra?

Scanned with OKEN Scanner

PROCEDEUL

Procedeul variațiunii este tot atît de bătrîn ca și timpul, în orice caz tot atît cît și muzica. A varia o temă înseamnă a-i transforma:

— fie melodia,
— fie ritmul,
— fie tempo-ul,
— fie tonalitatea sau modul (major sau minor),
— fie armonia (subînțeleasă în armonie sau exprimată prin acordurile acompaniamentului la pian, de exemplu).
— fie timbrul, depinzînd de cine sau la ce instrument cîntă.

Se pot modifica mai multe dintre aceste elemente în același timp, dar, în principiu, trebuie ca tema să rămînă perceptibilă publicului, să străbată prin țesătura variațiunii.

Variațiunea poate fi deci
- *un procedeu* folosit în mod curent în cadrul oricărei compoziții muzicale
- *o formă* care cuprinde în sine mai multe alte forme:
  - tema cu variațiuni
  - chaconna
  - passacaglia
  - choral cu variațiuni etc.

Această nouă formă pune în lumină încă odată importanța principiilor muzicale fundamentale ale arhitecturii muzicale, aici, principiul repetiției al cărei schemă ar fi: A—A′—A″—A‴ etc.

VARIAȚIUNI „LIBERE“ ȘI VARIAȚIUNI „STRICTE“

Este foarte greu să stabilim o graniță între aceste două forme de variațiuni, care au evoluat odată cu compozitorii și cu epocile. În:

— *Variațiunile stricte*, compozitorul păstrează mai mult sau mai puțin țesătura armonică sau ritmică (chiar pînă la numărul de măsuri), pe care improvizează. Aceasta este, de altfel, una din formele esențiale ale muzicii populare de dans și ale jazz-ului.

Exemplu: Variațiunile din cvintetul *Păstrăvul* de Schubert. În:

— *Variațiunile libere*, compozitorul se servește de elemente sau chiar numai de aluzii la tema pe care o dezvoltă, o manipulează, o fragmentează sau o amplifică, în afara oricărui cadru prestabilit. În acest caz, se poate spune că variațiunea devine pentru compozitor un pretext pentru invenții.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplu: Finalul din *Simfonia a IX-a* de Beethoven.

De altfel, posibilitățile sînt infinite. Iar unui compozitor englez, anume Elgar (1857—1934) i-a venit ideea, în așa-numitele *Enigma Variations* să așeze variațiunile înaintea temei. Astfel, ascultătorul este oarecum silit să o ghicească înainte de a o auzi.

Primul exemplu muzical de variațiuni:

Cvintetul în la major „Păstrăvul", op. 114 (1819)
Franz Schubert

SCHUBERT ȘI CVINTETUL „PĂSTRĂVUL". *Geneza acestui cvintet amintește puțin de cea a cvartetului* Fata și Moartea. *Un amator, fermecat de liedul* Păstrăvul, *îl roagă pe Schubert să scrie un cvintet care să cuprindă această temă. Dar, cele două lucrări, ca și cele două lieduri, sînt opuse prin însăși natura lor; ele reflectă două aspecte complementare ale personalității lui Schubert: pe de o parte, o gravitate sfîșietoare, adîncită de presimțirea unei morți timpurii, pe de altă parte, cel puțin în aparență, o veselie lipsită de griji, o prospețime naivă și nepăsătoare.*

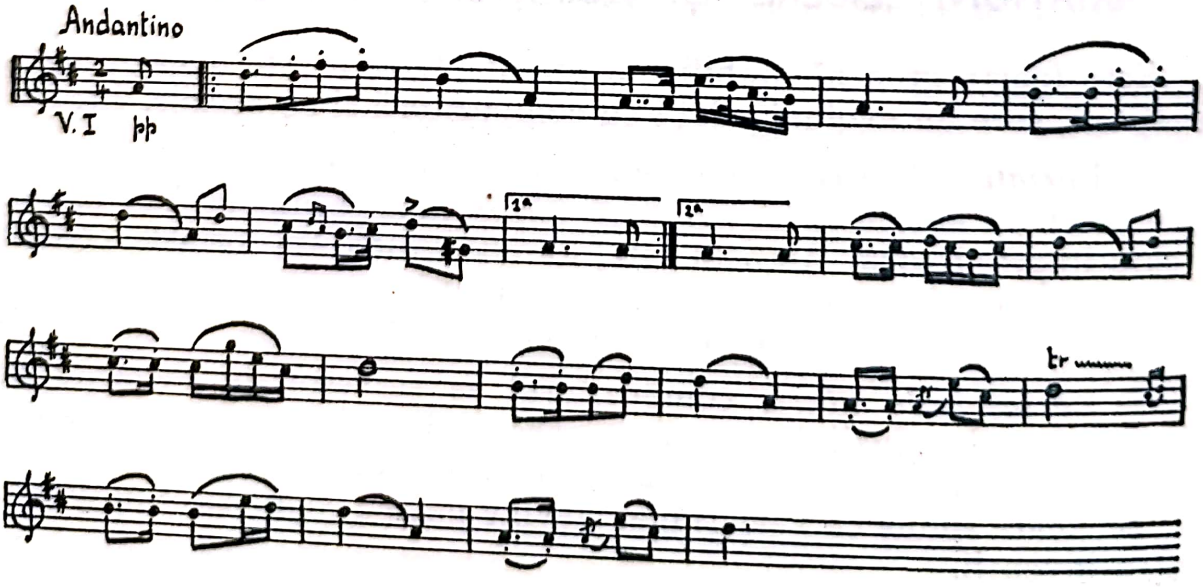
LUCRAREA. Cvintetul, scris pentru vioară, violă, violoncel, contrabas și pian, cuprinde cinci părți, pentru că variațiunile se adaugă celor patru părți tradiționale:

Allegro vivace, — Andante — Scherzo — Tema cu variațiuni — Final.

Lucrarea, în general, respiră avînt și vioiciune (toate părțile sînt scrise în modul major).

Partea a IV-a: Andantino — Tema cu variațiuni.

Tema liedului *Păstrăvul* este expusă de coarde, fără pian:



Scanned with OKEN Scanner

Urmează cinci variațiuni, foarte apropiate de tema originală, toate adoptînd schema A :||B.

Var. I: tema la pian, broderii și triluri la coarde, mai ales la vioara I.

Var. a II-a: tema la violă

Var. a III-a: tema la violoncel și la contrabas

Var. a IV-a: minoră, mai întunecată, mai dramatică, cel puțin în partea întîi.

Var. a V-a: în si b major, la violoncel o temă puțin modificată, mai cantabilă, mai expresivă.

Coda. Revenirea temei în re major, la vioară, apoi la violă și, în final, la violoncel. Pe parcursul expunerii temei apare la pian acompaniamentul atît de curgător pe care Schubert l-a scris pentru lied.

Exemplu muzical de variațiuni pentru orchestră:

Variațiuni pe o temă de Haydn op. 56 a (1873)

Johannes Brahms.

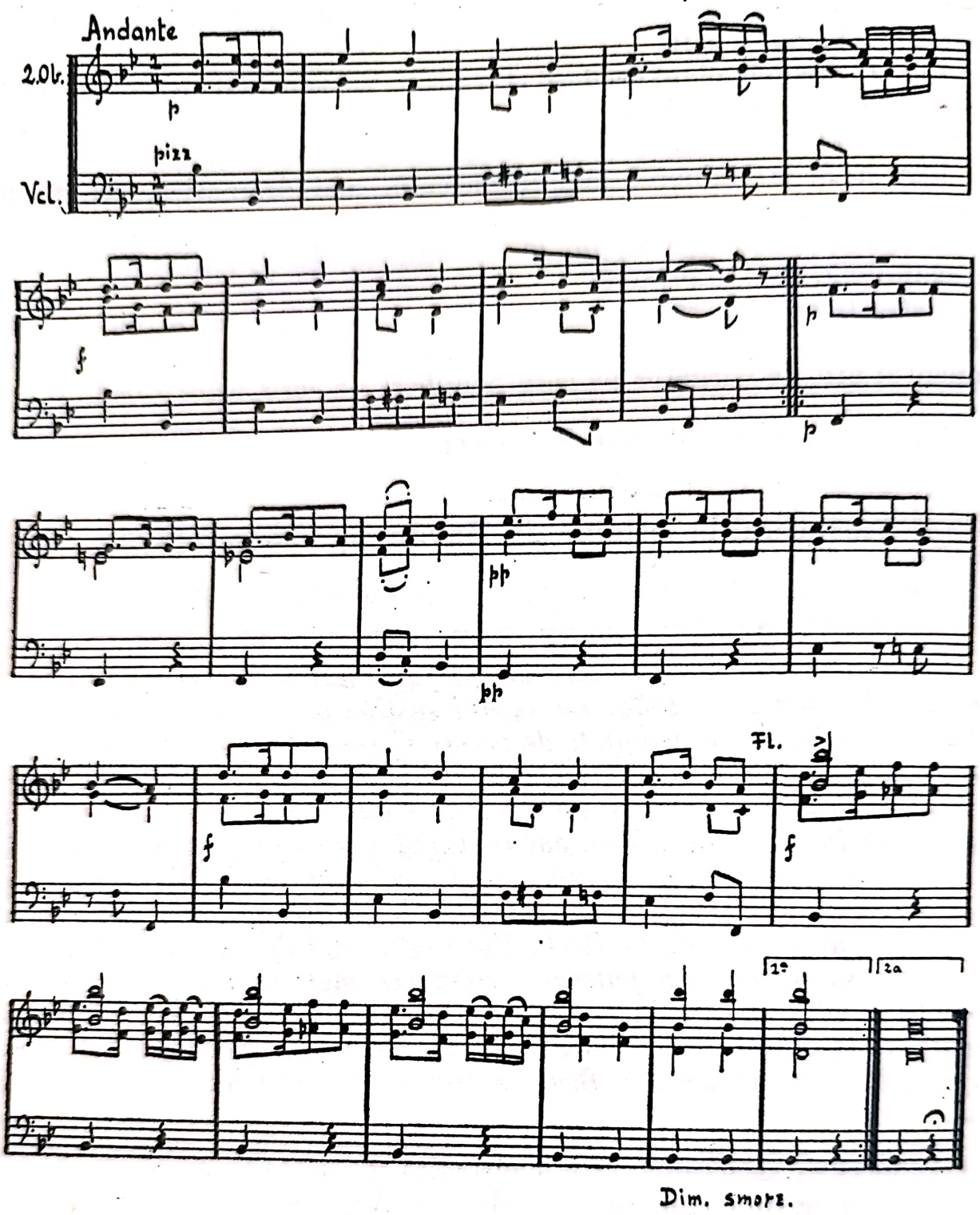
COMPOZITORUL. *Johannes Brahms, fiul unui modest contrabasist, s-a născut la Hamburg, în 1833. La 14 ani susține prima sa audiție la pian, după care va începe o activitate de turnee și concerte. În 1853 Schumann îi recunoaște public geniul marcînd începutul unei frumoase prietenii care îl va lega pe Brahms de Robert, iar apoi de Clara Schumann. La 29 de ani se stabilește în sfîrșit la Viena, dar continuă să călătorească des în Elveția, în Italia, în Tirol. Brahms, unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului al XIX-lea, este produsul marii tradiții muzicale germane ale cărei rădăcini merg pînă la Bach. Fidelitatea față de trecut nu împiedică ca muzica sa să aibă un puternic accent personal; Germania de Nord cu climatul ei plin de mister, austeritatea protestantismului, dar și farmecul Vienei, temperamentul țiganilor sau culorile palide ale unui romantism crepuscular — toate acestea Brahms le-a redat pregnant, grație geniului său.*

LUCRAREA. Lucrarea este construită pe o temă, care, în pofida titlului, nu a fost compusă de Haydn. Această temă aparține unui vechi coral al pelerinilor, un fel de marș lent și nostalgic, pe care Haydn l-a folosit într-un divertisment pentru instrumente de suflat. Tema prezintă o particularitate structurală interesantă:

— prima frază (A) se repetă,

— fraza a doua (B) pornește de la dominantă, apoi se termină prin reluarea frazei A. Ea se repetă, de asemenea. Se formează din schema A:||:BA:|| perceptibilă în variațiunile următoare:

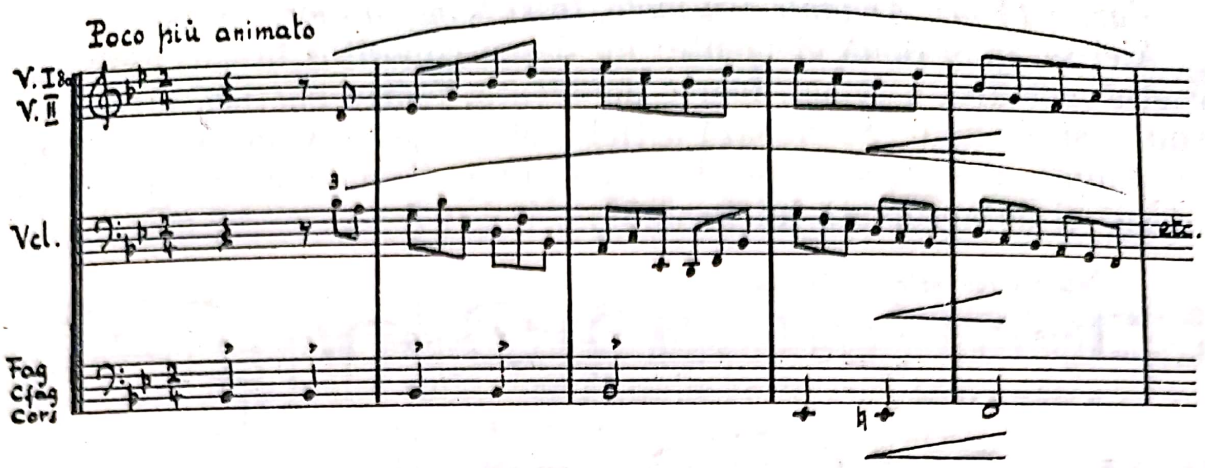
Scanned with OKEN Scanner



Var. I: Poco più animato

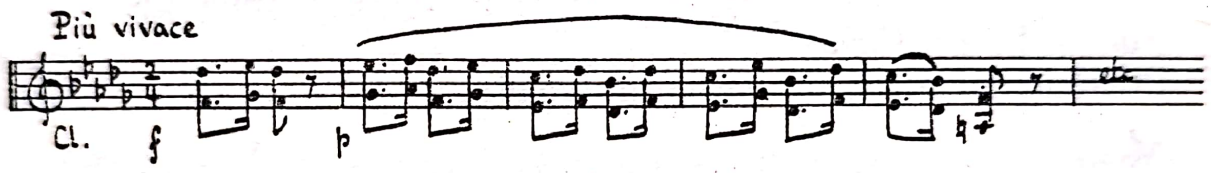
Această variaţiune este bazată pe finalul temei ale cărui ultime trei măsuri sînt încredinţate suflătorilor, în timp ce coardele ţes un contrapunct suplu, în optimi şi triolete:

Scanned with OKEN Scanner



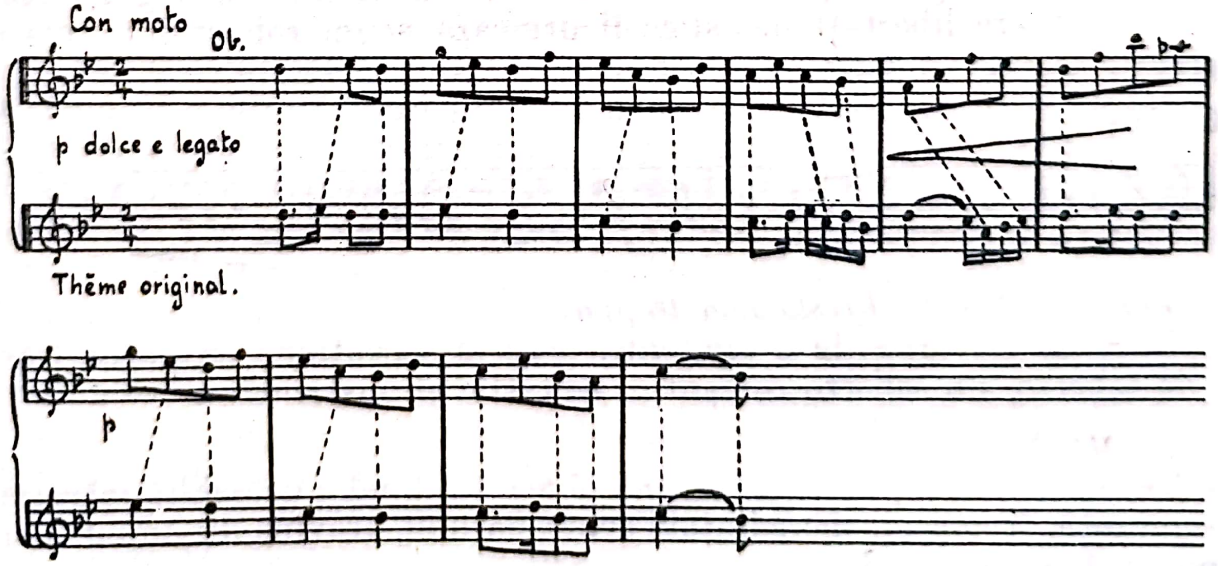
Var. a II-a: Più vivace

Mai vioaie și mai ritmată, bazată pe ritmul caracteristic al începutului temei, variațiunea dobîndește o coloratură misterioasă, de bună seamă din cauza întunecatului si bemol minor:



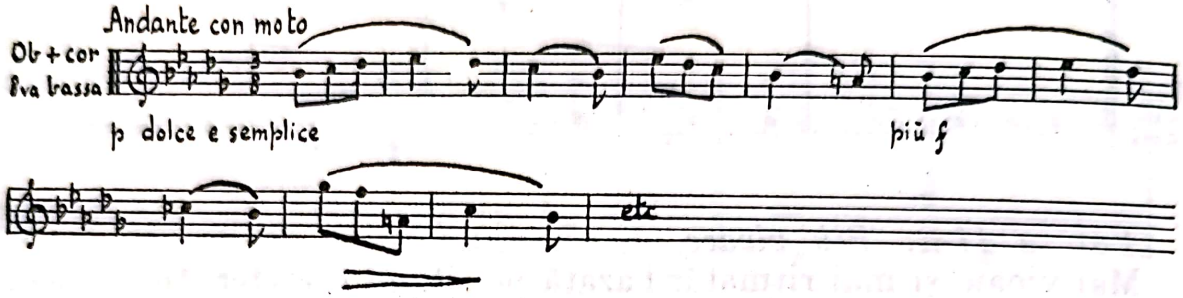
Var. a III-a: Con moto

Interiorizată și meditativă, scăldată într-o lumină dulceagă (si bemol major), această variațiune reprezintă un frumos exemplu de artă cu care Brahms variază tema. Ea este totodată mai apropiată de original în note și în structură — urmăriți exemplul de mai jos — dar neasemuit de suplă și de proaspătă în expresia muzicală:



Var. a IV-a: Andante con moto, în si bemol minor.

Aici se opun două elemente: un desen coborîtor în șaisprezecimi și variația melodică a temei, foarte depărtată, foarte poetică, încredințată cornului și oboiului. Se creează astfel o atmosferă învăluitoare, pătrunsă de o anume melancolie, specifică nordului Germaniei, atmosferă atît de dragă și de apropiată lui Brahms:

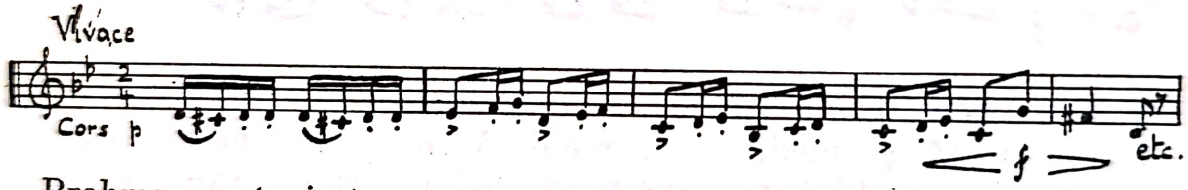


Var. a V-a: Vivace

Este revenirea bucuriei și a strălucirii, în tonalitatea si bemol major, într-o variațiune fremătătoare de viață și de nonșalanță.

Var. a VI-a: Vivace

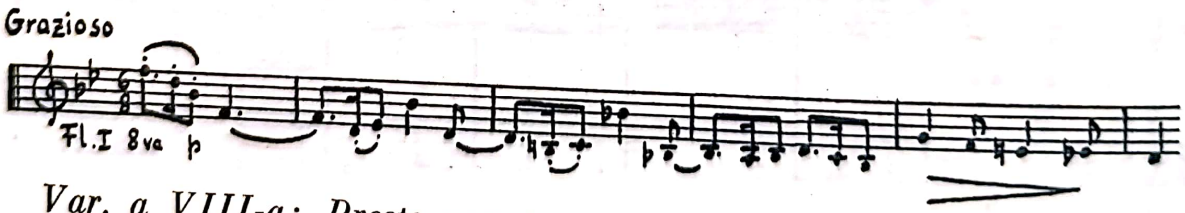
Preluînd subiectul din începutul temei:



Brahms construiește acum o piesă plină de măreție și de soliditate care prefigurează finalul maiestuos.

Var. a VII-a: Grazioso

Brahms este preocupat și de contraste; o siciliană suplă, grațioasă, cu fermecătoare libertăți melodice îi urmează acum robustului vivace anterior:

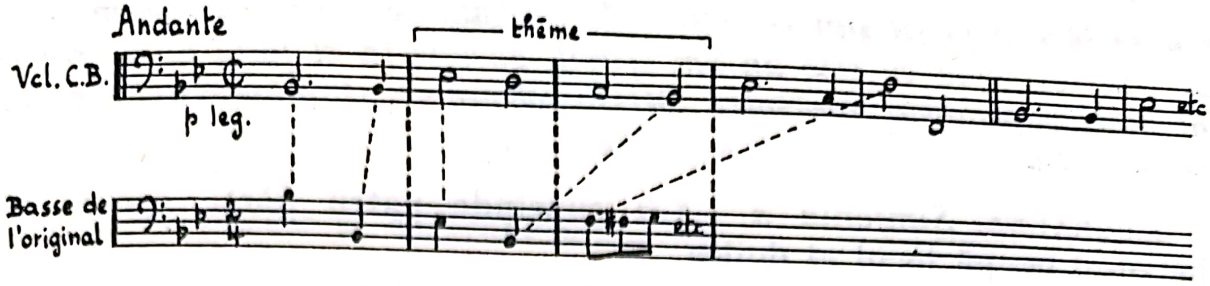


Var. a VIII-a: Presto non troppo

Dacă ar fi vorba de o simfonie, această variațiune ar putea ține loc de scherzo, un scherzo romantic, fantastic și misterios.

Final: Andante

Vechea formă a passacagliei conferă acestui final o deosebită măreție și siguranță. Tema ei, încredințată contrabasului, provine din îmbinarea temei cu basul original:



Finalul servește drept pretext pentru cele mai savante combinații, însă nu dă niciodată impresia unui exercițiu pur intelectual. Dimpotrivă, edificiul se înalță solid, variațiunile se succed, tema trece la vocile superioare și se transformă, devenind minoră. Reapariția coralului Sfîntului Anton, mai întîi la suflătorii de lemn și alămuri, iar apoi reluat în plin de viori și susținut de curgerea gamelor în si bemol major, marchează punctul culminant al lucrării.

Observați, de asemenea, înaintea ultimelor acorduri de încheiere, încetinirea generală a muzicii la coardele grave.

Brahms a dirijat la 2 noiembrie 1873, la Viena, prima audiție a acestei lucrări. De-abia la 40 de ani îndrăznise să abordeze lucrările pentru orchestră și după cum se pare, a scris aceste variațiuni ca pe un studiu preliminar la viitoarele sale simfonii.

Exercițiu. Încercați să cîntați tema, chiar la mai multe voci, în timp ce ascultați cîteva variațiuni. Veți vedea cum sub aparenta lor libertate ele rămîn credincioase țesăturii originalului.

Exemplu muzical de variațiuni pentru cor, soliști și orchestră:

Finalul Simfoniei a IX-a în re minor, op. 125 (1823)

Ludwig van Beethoven

BEETHOVEN ȘI ȘI SIMFONIA A IX-a. *Rareori o lucrare muzicală a cunoscut o atît de lungă perioadă de gestație. Încă din 1792, Beethoven, în vîrstă de 22 ani, intenționa să compună muzica pentru „Oda bucuriei" de Schiller. În carnetele sale s-au găsit notate, în 1815, schițe referitoare la primele trei părți ale simfoniei. În 1817, Beethoven începe compoziția propriu-zisă pe care o desăvîrșește în 1823. 31 de ani s-au scurs astfel de la proiect și pînă la realizare. Dar, rareori, o lucrare a fost scrisă în circumstanțe atît de potrivnice. Din 1815, cînd a susținut ultimul său concert public la Congresul de la Viena, în fața unui auditoriu din care făceau parte regi și împărați, Beethoven trăiește retras și solitar, implicat în certuri familiale, copleșit de griji domestice, împietrit în surditatea sa. Bolnav, victimă a unei mizantropii mereu crescînde, el trece printr-o criză gravă, nemaiscriind aproape nimic. În asemenea circumstanțe critice, departe*

Scanned with OKEN Scanner

de a se lăsa copleşit sau cel puţin de a căuta odihna, Beethoven, despre care unii afirmau că este un om sfîrşit, găseşte în el forţa de a crea cele mai mari capodopere ale sale: „Missa solemnis", „Simfonia a IX-a" ultimele cvartete.

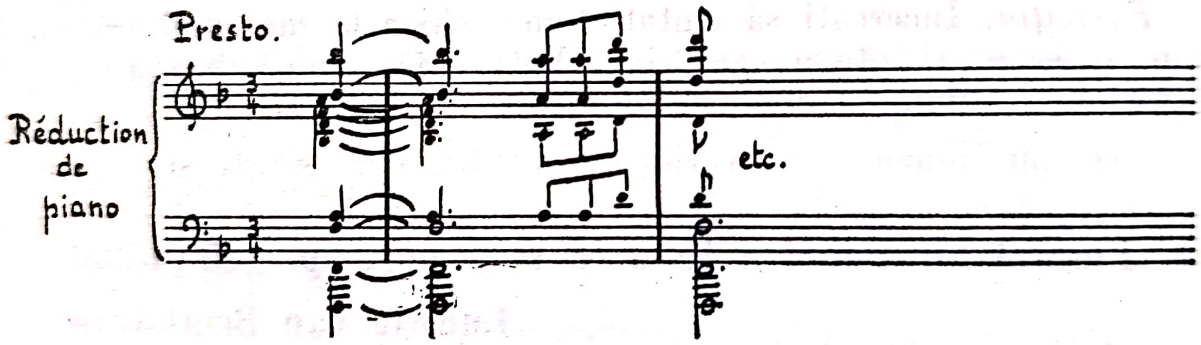
LUCRAREA. *Simfonia a IX-a* cuprinde patru părţi, dintre care scherzo-ul ocupă locul al doilea.

I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso — II. Molto vivace (scherzo) — III. Adagio e molto cantabile — IV. Final.

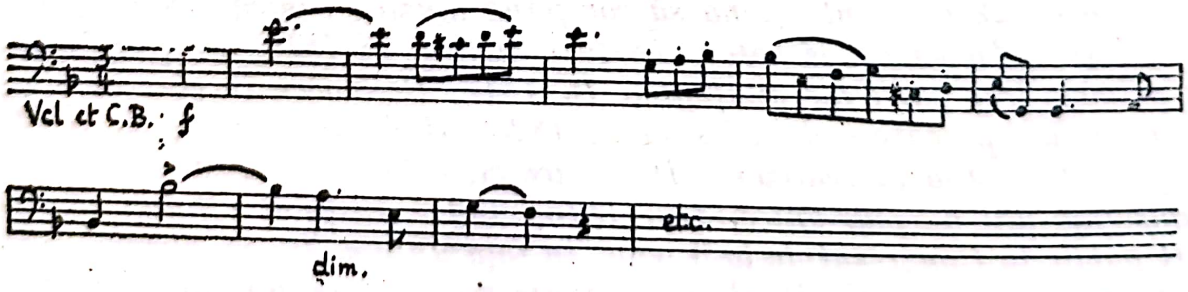
Măreţia, noblețea, ardoarea intensă constituie trăsăturile definitorii ale Simfoniei — Finalul transpune în muzică *Oda bucuriei* de Schiller; această ultimă parte demonstrează în ce măsură procedeul variaţiunii constituie, pentru Beethoven, nu un scop în sine, ci principiul generator al unei forme noi: *finalul unei simfonii cu cor.*

Beethoven nu introduce imediat celebra temă a bucuriei. Dimpotrivă, îi pregăteşte intrarea cu ajutorul mai multor elemente, foarte diferite, ce leagă finalul de întreaga simfonie şi care, în ansamblul lor, reflectă neliniştea, instabilitatea, precum şi aspiraţia către un echilibru.

— Primul dintre aceste elemente este formidabilul acord disonant cu care începe finalul:



— Al doilea este recitativul violoncelelor şi contrabasurilor, atît de straniu şi de puţin obişnuit într-o simfonie:



— Un al treilea element este alcătuit din reminiscenţe ale celorlalte mişcări ale simfoniei; mai întîi, din primul allegro, cu cvintele sale caracteristice, apoi, din scherzo, uşor de recunoscut după salturile de octave

și, în sfîrșit, din mișcarea lentă cu o melodie atît de senină, aeriană parcă.

Apoi se ivește, într-un *piano* absolut și îndepărtat, celebra temă în re major, una dintre cele mai frumoase care s-au scris vreodată. Ea este expusă de patru ori:

— la violoncele și contrabasuri
— la viole
— la vioara I și, în sfîrșit,
— la instrumentele de suflat, susținută fiind acum de întreaga orchestră.

Beethoven încheie aceste patru expuneri orchestrale ale temei pe un element conclusiv, printr-o dezvoltare cu un caracter pasionat.

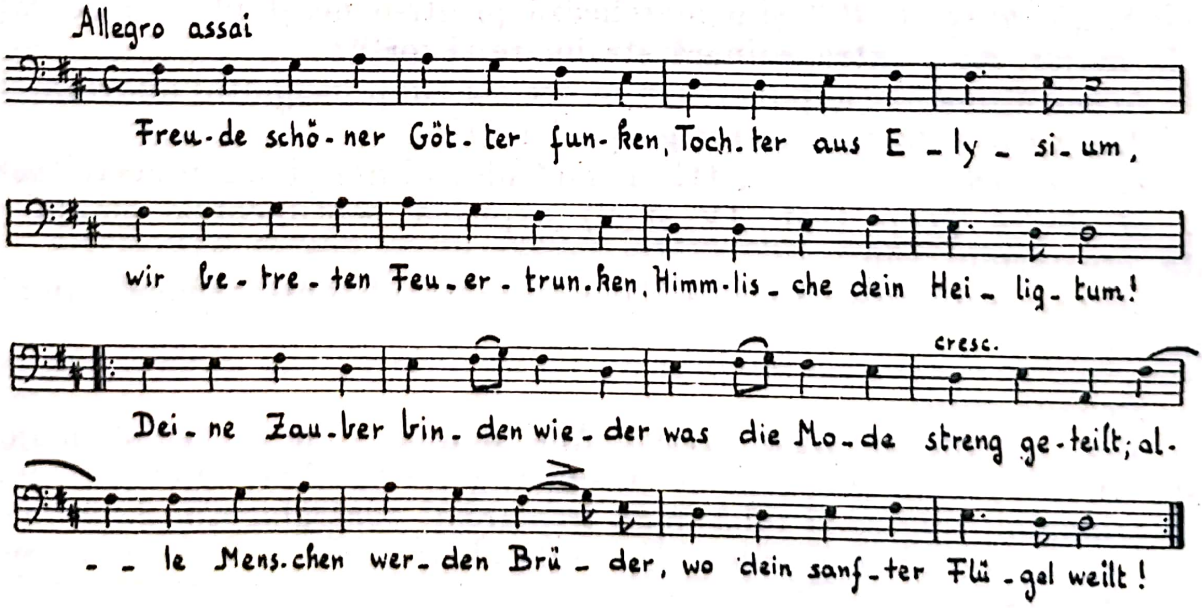
Cele patru expuneri nu sînt simple reluări, ci fiecare din ele marchează un pas înainte. Ca și cînd Beethoven ar dori nu numai să se familiarizeze cu tema, ci ar urmări ca prin repetiții să-i imprime de fiecare dată mai mult avînt, mai multă forță. Astfel, tema apare întîi singură, apoi acompaniată de un contrapunct simplu, apoi de acorduri, fiind în cele din urmă preluată de întreaga orchestră; iar în final, melodia va exploda, intonată de vocea omenească și înveșmîntată de vocalize ornamentale și sărbătorești.

Vocile:

Ca și prima dată, tema este precedată de:

— faza disonantă
— un recitativ, încredințat de astă dată nu coardelor grave, ci basului:

„O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere". Și tot basul este cel care expune tema *Odei bucuriei*, ce va fi reluată apoi de cor:



A doua expunere, ornamentală, este încredințată, pe un text diferit, celor patru soliști:

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja — wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf den Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Cine a avut norocul
De prieteni buni să dea
Cine știe ce-i iubirea
Lîngă noi cîntînd să stea.

Fericit un suflet drag
Te poate face pe pămînt
Cine n-a simțit iubire
Plece dintre noi plîngînd.

Cea de a treia expunere, încă și mai ornamentală, este de asemenea rezervată soliștilor:

Freude trinken alle Wesen
An der Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund geprüft im Tod,
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

Corul: *Küsse gab sie uns ..*

Toate gustă voie bună
Lîngă sînul dulcei firi
Buni și răi cu drag urmează
Calea ei de trandafiri.

Daruri ea ne-a dat și roade
Frați la bine și la rău
Viermelui dădu plăcerea
Omului elanul său.

Către vise ce nu pier
Tot mai sus pe cer, pe cer.

Cînd corul reia aceste ultime versuri, Beethoven evidențiază forța divină: „*Steht vor Gott!*“ și o marchează printr-o neașteptată modulație în fa major, de o extraordinară strălucire și forță.

Această modulație punctează în același timp începutul adevăratelor variațiuni care alcătuiesc trei grupuri mari:

primul grup (var. I, II, III) exaltă idealul unei bucurii cuceritoare,

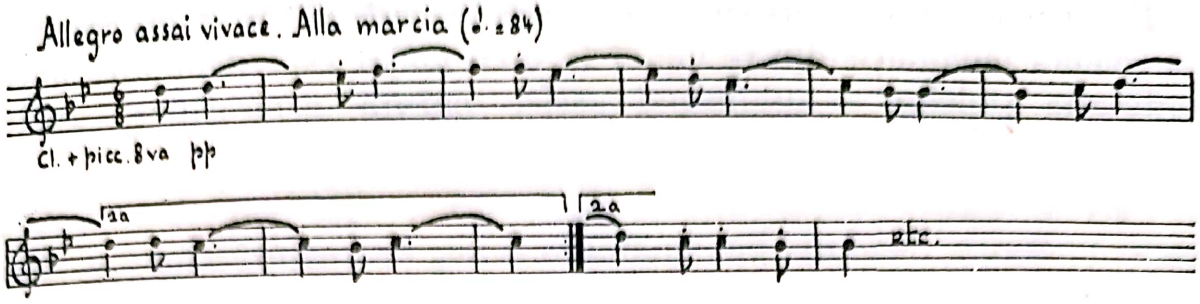
al doilea grup (var. IV și V) exprimă sentimentele omului în fața creatorului său.

ultimul grup (var. VI și VII) constituie, am putea spune, „finalul finalului“.

Primul grup

Var. I: Allegro assai vivace. Alla marcia — în si bemol major. Este un marș războinic, plin de strălucire și de pasiune. Orchestra conține trianglul, talgere și tobă mare (remarcați contrafagotul de la începutul variațiunii și chemările îndepărtate ale trompetei). Tema a devenit incisivă, nervoasă:

Scanned with OKEN Scanner



Solist este acum tenorul, acompaniat fiind de voci bărbăteşti:

Froh wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Drept cum trece mîndrul soare
Pe seninul cer acum
Mergeţi fraţi pe-al vostru drum
Veseli, oşti biruitoare.

Var. a II-a: Acelaşi tempo ca în var. I — în re major.

Vincent d'Indy o denumea „descrierea bătăliei". Pur orchestrală, această variaţiune nu face altceva decît să dezvolte tema precedentă, dar cu ce avînt, cu ce ardoare!

Var. a III-a: Acelaşi tempo, aceeaşi tonalitate.

Regăsiţi aici tema bucuriei, dar în $\frac{6}{8}$ şi cu un acompaniament care îi conferă un impetuos şi irezistibil elan...

...Freude, schöner Götterfunken...
Al doilea grup

Var. a IV-a: Andante maestoso — în sol major.

Pentru a reda toată amploarea şi toată solemnitatea pe care le reclamă textul lui Schiller:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! Über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen...

Fraţi iubiţi din toată lumea
Fiţi cu toţi îmbrăţişaţi
Peste cerul luminat
E un soare prea puternic.

Beethoven revine la un tempo foarte larg, încredinţînd corului o nouă temă, susţinută de tromboni.

Mai mult încă, el *modulează* în sol minor şi răreşte tempo-ul (Adagio ma non troppo, ma divoto). Şi cu un profund sentiment religios, corul cîntă:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

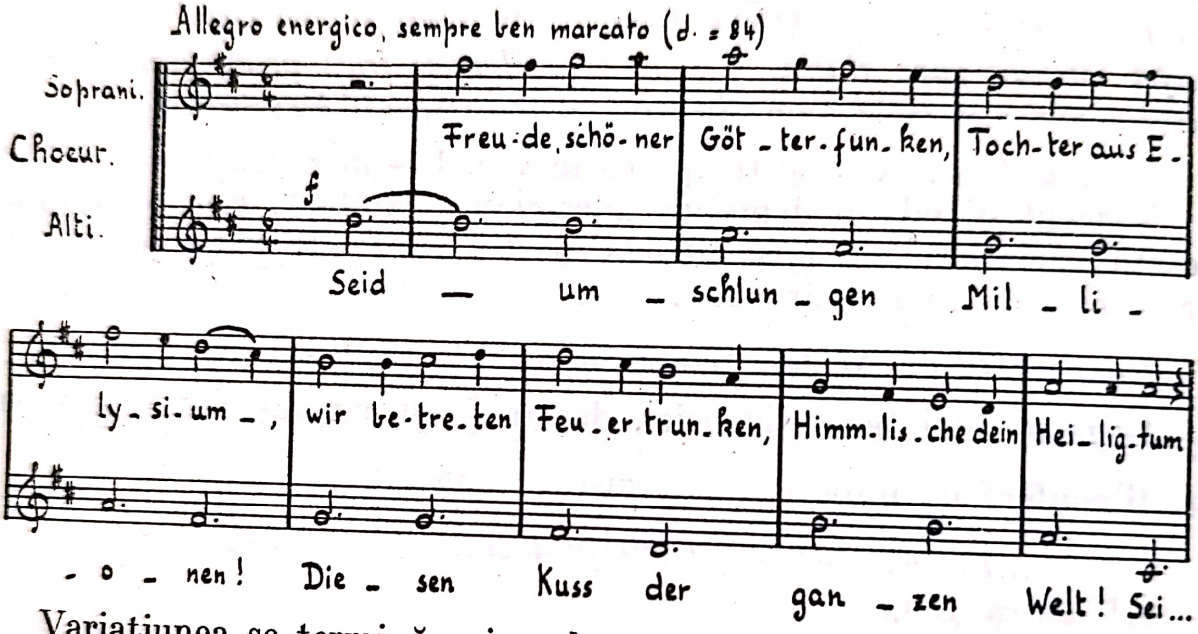
Fruntea voastră sus, popoare
Lume simţi puterea ta
Peste ceruri şi pămînt
Este el slăvitul soare.

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceste ultime versuri, Beethoven *modulează* cu îndrăzneală — acea celebră modulație din re major în mi b major este denumită uneori „modulația stelelor" — subliniind astfel natura aspirațiilor umane, în continuă ascendență.

Var. a V-a:
Allegro energico, sempre ben marcato — în re major.

Această variațiune marchează reîntoarcerea temei Bucuriei, dar este suprapusă, într-un fugato plin de energică măreție, temei apărute în Var. a IV-a:



Variațiunea se termină prin reluarea temei *Ihr stürzt wieder* a variațiunii precedente, ajungînd astfel la viziunea unor ceruri întredeschise.

Ultimul grup, concluziv:

Var. a VI-a: Allegro ma non tanto — în re major.
Încredințată mai întîi cvartetului de soliști care reia textul principal

„*Freude, schöner Götterfunken...*"

apoi corului, această variațiune marchează o imensă progresie, în sînul căreia Beethoven subliniază iarăși ideile principale ale textului lui Schiller, ca de pildă în aceste versuri: „*Alle Menschen werden Brüder...*"

Tot în această variațiune, soliștii, cînd unul cînd celălalt, execută o veritabilă *cadență*, asemănătoare celor instrumentale.

Var. a VII-a: Prestissimo — în re major.

Această ultimă variațiune este un fel de *coda* amplificată, în care se dezlănțuie toate forțele orchestrale și corale. Cuprins de exaltare, Beethoven cîntă pînă la limita posibilităților umane o bucurie pe care viața i-a refuzat-o.

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Capitolul rezervat scherzo-ului ne-a informat despre primirea triumfală făcută *Simfoniei a IX-a*. Iată ce mai spune Ed. Herriot (*Viața lui Beethoven*, p. 364): „...Concertul a obținut un imens succes. Sala plină: o singură loje era goală, cea a Împăratului. Publicul entuziasmat își agita pălăriile și batistele. Critica a declarat că Beethoven a făcut cunoscută o nouă formă a frumuseții, încă neștiută pînă la el." *Gazeta din Leipzig* laudă „aceste opere uriașe...".

„Nu s-au ținut decît două repetiții, orchestra trebuind să studieze un balet. Au fost sărbătoriți cîntăreții și instrumentiștii și maestrul care, stînd cu spatele la public, nu auzea nimic, nici măcar tumultul ovațiilor, nu a salutat decît la îndemnul Carolinei Unger (solo alto). În seara acelui triumf, după stingerea ovațiilor care l-au adus în fața scenei, Beethoven aflînd la cît se reduceau beneficiile (el nu a primit decît 420 de florini din care a trebuit să acopere cheltuielile), a căzut într-o adîncă prostrație. A fost întins pe o canapea și veghiat o bună parte din noapte; a doua zi a fost găsit dormind în sărmanul său frac verde. Un funcționar și Schindler l-au însoțit acasă. Era descurajat, furios și tremurînd".

*

Cîteva specii de variațiuni

Chaconna și passacaglia — amîndouă de origine spaniolă, amîndouă dansuri din suită, ele au devenit forme de variațiune înrudite îndeaproape una cu alta, pentru că motivul sau tema care servește de suport lucrării este de obicei încredințat basului.

Double sau *double danse* — folosită în suita de dansuri, în această formă un dans este urmat de una sau mai multe variațiuni, de cele mai multe ori ornamentale.

Coralul variat. Orga este, poate, împreună cu clavecinul, instrumentul care a contribuit cel mai mult la dezvoltarea tehnicii variațiunilor; întîi, prin natura lor, care le permite să facă auzită o temă în diferite registre, cît și prin finețea improvizațiilor, în care organistul „inventează" variațiuni pe o temă dată.

În mod firesc deci, coralul bisericii reformate a devenit, la Bach în special, pretext de variațiuni armonice, melodice sau ritmice. În acest caz este vorba de *coral variat* sau de *partita* (i se atribuie îndeobște două semnificații acestui termen, fiind socotit totodată și suită).

Scanned with OKEN Scanner

Tema variată. Practica muzicii de salon, în secolul al XIX-lea, răspîndește moda *temei variate*. Împrumutîndu-și tema de la unul din succesele epocii (adeseori o arie de operă), ea devine bucata preferată a multor mici maeștri. Dar nici unii dintre cei mari, ca de pildă Beethoven, de la care ne-a rămas exemplul celebru al celor 33 de variațiuni pe o temă de Diabelli, nu au disprețuit acest gen.

Chorus— termen de jazz care desemnează una din cele două părți ale cuplului tematic „verse-chorus" corespunzător clasicului „cuplet-refren". Pe acest chorus, un fel de refren de 12—32 de măsuri, solistul improvizează variațiunile, în timp ce fondul armonic este înfățișat de alte instrumente ale orchestrei.

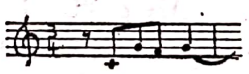
Scanned with OKEN Scanner

7. CANONUL ȘI FUGA

OBSERVAȚII

1. Cîntați un canon pe care îl cunoașteți, să zicem *Frère Jacques* și apoi ascultați una dintre cele două fugi propuse ca exemple muzicale, fie *Fuga în do minor*, din *Clavecinul bine temperat* (Vol. I p. 60), fie *Fuga pentru orgă în re minor* (Vol. I. p. 125), ambele de Bach.
2. Ce asemănare fundamentală găsiți între cele două forme?
3. Și ce diferență, nu mai puțin fundamentală remarcați?
4. Vedeți vreo relație posibilă între aceste două forme și dispoziția vocilor omenești?

Origine; principiul imitației

Cînd o voce cîntă: 

și alta îi răspunde:

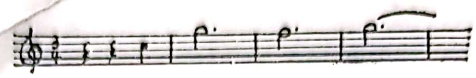
se poate spune că a doua o *imită* pe prima. Acest *procedeu de imitație*, foarte răspîndit în muzică, conține și alte posibilități de a imita:

— *direct*, cînd vocea reia desenul melodic original la unison:

sau pe o altă treaptă:

(Se observă că nu este necesar ca intervalele să fie riguros respectate pentru ca să existe imitația.)

— *prin augmentare*, cînd vocea care imită foloseşte valori ritmice mai lungi decît originalul:



— *prin diminuare* dacă aceste valori sînt mai scurte:

— *prin mişcare contrarie*, dacă se inversează mersul melodic, la o mişcare coborîtoare corespunzînd una suitoare şi vice-versa.

— etc.

Acest principiu al imitaţiei stă la baza celor două forme importante: *canonul* şi *fuga*, după cum se arată în schema următoare:

PRINCIPIUL IMITAŢIEI

unul din elementele esenţiale ale polifoniei vocale, din sec. XIII pînă în sec. XVI

Stă la baza

CANONULUI — şi — a FUGII — din 1600 pînă la G. F. Händel şi J. S. Bach

Stil fugat — Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Franck etc. (sec. XVIII—XIX)

Cum se deosebesc aceste două forme?

Asemănări. La prima vedere, fuga şi canonul se aseamănă mult. Într-una ca şi în cealaltă:

— vocile intră succesiv,

— reiau sau imită aceeaşi idee melodică.

Deosebiri. Ascultînd o fugă, avem senzaţia că ne aflăm într-un univers în mişcare; ne simţim conduşi, purtaţi de la o intrare la alta a vocilor, muzica progresează, se îndreaptă spre un ţel cunoscut, şi o dată atins

Scanned with OKEN Scanner

acest țel, se încheie. În schimb, dacă am cînta un canon vocal simplu, oricît de plăcut ar fi acesta, avem sentimentul că batem pasul pe loc, deoarece fiecare intrare ne readuce în același punct de plecare. Nu l-am părăsit decît în aparență, iar jocul ar putea dura foarte mult timp. Ca să ne putem explica asemenea diferențe, să analizăm aceste două forme mai îndeaproape.

CANONUL

Canonul nu este numai acea formă muzicală de tipul *Frère Jacques*, oarecum aparte și de un interes destul de limitat. El este mult mai mult decît atît.

Cuvîntul canon arată de fapt două lucruri:

— fie o *formă muzicală*, de cele mai multe ori cîntată, ex.: *Frère Jacques*,

— fie un *procedeu de scriere* utilizat în sînul oricărei piese muzicale.

Totuși, fie că e formă, fie că e procedeu, la două sau mai multe voci, orice canon se bazează pe același principiu: fiecare voce nu face decît să imite de la un capăt la altul pe cea dinaintea ei (e un fel de joc de-a prinselea!).

Adoptînd *regula* cea mai strictă, canonul își trage de aici numele: *canon = regulă.*

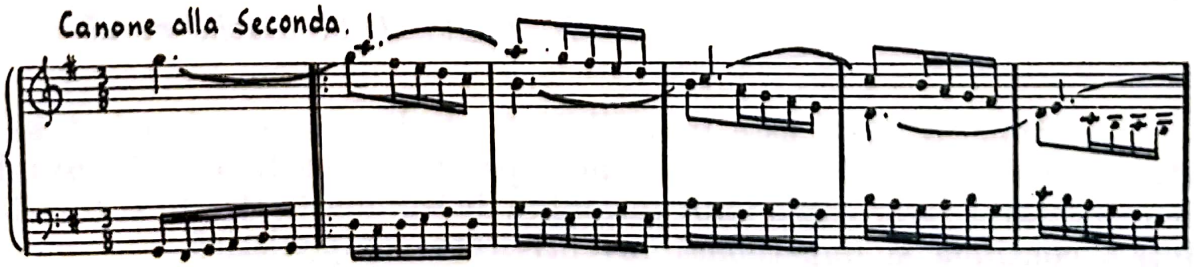
Cîteva feluri de canon

În anumite epoci, compozitorii au folosit mult canonul și s-au străduit să inventeze noi feluri de canon, văzînd în acesta un excelent exercițiu componistic.

Iată principalele feluri de canon:

canon simplu ⟨ la unison *(Frère Jacques)*,
la secundă, la terță, la cvintă etc., dacă melodia se reia la un interval de secundă, terță, cvintă etc.

Urmăriți un exemplu de canon la secundă, luat din *Variațiunile Goldberg*, pentru clavecin, de Bach:



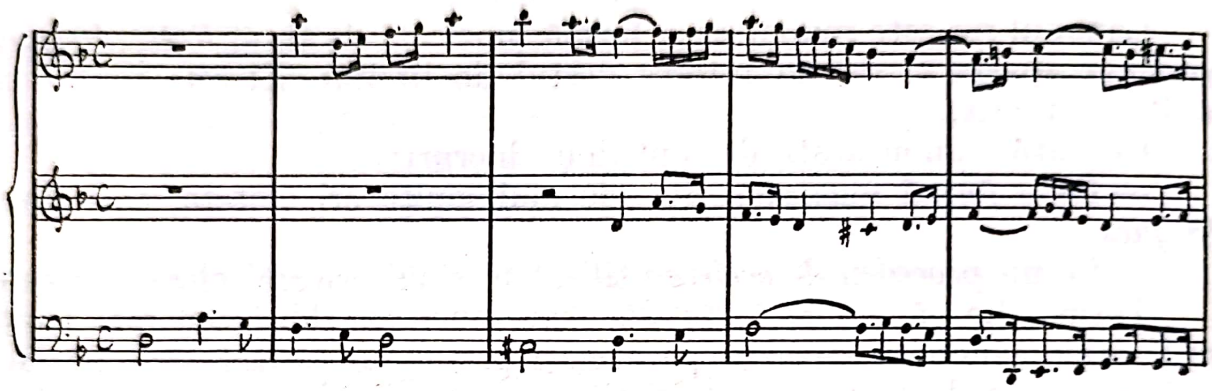
Scanned with OKEN Scanner

În afară de acestea, mai există canoane prin augmentare, prin diminuare, prin răsturnare, care sînt denumite astfel, întrucît împrumută modalitatea de construire de la principiile imitației descrise mai sus.

Exemplul următor constituie încă o dovadă despre extraordinara măiestrie a lui Bach (*Arta Fugii*, Fuga a VI-a) cu:

— un canon prin diminuare și mișcare contrarie la vocea superioară,

— un canon prin diminuare la vocea din mijloc:



Cu toate că reprezintă un tur de forță tehnică, piesa rămîne muzicală, fiecare voce păstrează un interes melodic real. Acesta constituie scopul principal nu numai al canonului, ci al oricărei compoziții bazate pe *contrapunct* (v. p. 339).

FUGA

„Fuga este, poate, produsul cel mai perfect al muzicii absolute. Toată arta muzicală se bazează pe principiul repetării (...) Dar important era ca să se reglementeze repetiția după legi exclusiv muzicale; fuga a reușit aceasta, cu o rigoare extraordinară, cu o claritate și o logică admirabile“.

W. Cart: *J. S. Bach*, p. 25

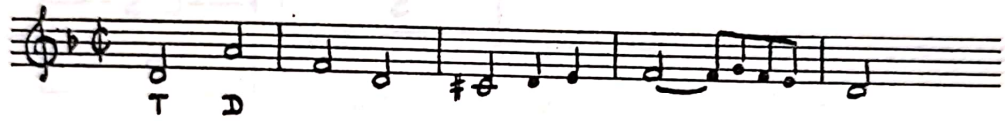
Ascultînd o fugă, este imposibil să ne dăm seama imediat în ce măsură plăcerea estetică, pe care ne-o procură această formă, provine din respectarea riguroasă a unui ansamblu de legi foarte stricte și totodată dintr-o continuă și impetuoasă inventivitate componistică.

Scanned with OKEN Scanner

Cum se prezintă o fugă

Fuga marchează apogeul artei monotematice născute în evul mediu; ea își trage substanța dintr-o *temă* denumită *subiect*. Conține mai multe părți: prima se numește *expoziția*, ultima *stretta;* între ele se află expoziții secundare, în *tonalități învecinate*, în număr variabil, în funcție de fugi, de compozitori ... și de talentul acestora. Părțile intermediare fac ca fuga să poată fi comparată cu o imensă *cadență*, a cărei rezolvare, amînată mereu, nu se va încheia decît în strette. De aici provine acest caracter foarte dinamic și evolutiv, care o plasează în opoziție fundamentală față de mai staticul canon.

Subiectul, tema unică a fugii, oferă particularitatea de a stabili, adeseori de la primele note, adică încă de la *capul* ei, relația atît de importantă Tonică-Dominantă:

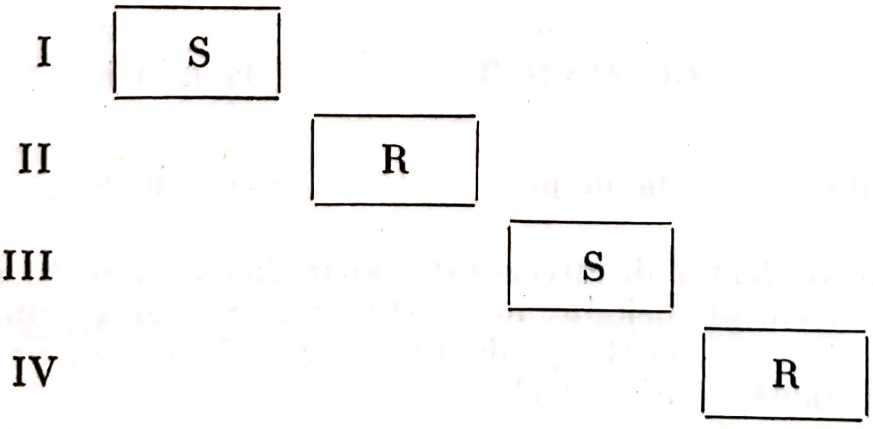


Dacă se răstoarnă aceste raporturi, se obține *răspunsul*, care este deci, o imitație a subiectului:

Expoziția

Să luăm o fugă la patru voci (dar există și la două, trei, cinci, șase voci sau mai multe).

I-a voce care intră prezintă *subiectul* (S)
a II-a voce, *răspunsul* (R)
a III-a, din nou subiectul
a IV-a, din nou răspunsul, ceea ce se poate exprima prin schema următoare:

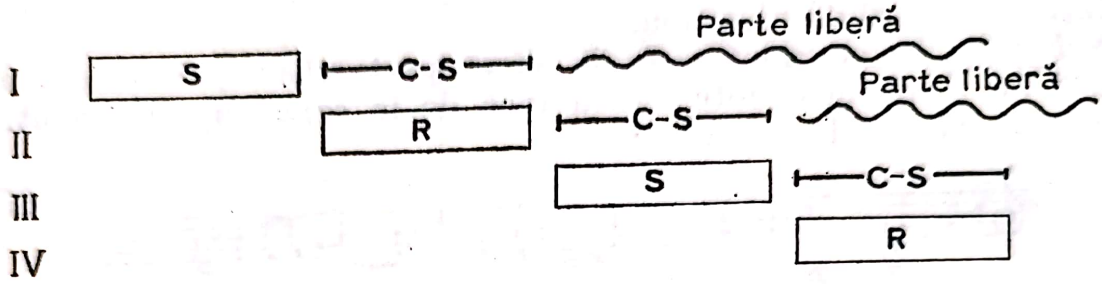


Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, o asemenea expoziţie ar fi foarte săracă. De aceea, este aproape întotdeauna completată de un motiv contrapunctic destinat să acompanieze subiectul sau răspunsul, motiv denumit din această cauză *contra-subiect* (C—S) şi care se prezintă astfel în expoziţia noastră:

— I-a voce, în timp ce a II-a expune răspunsul
— a II-a voce, în timp ce a III-a expune subiectul
— a III-a voce, în timp ce a IV-a expune răspunsul.

Celelalte părţi melodice sînt denumite libere. Iată acum schema completă a expoziţiei:



Observaţie: vocile nu intră în mod obligatoriu în ordinea sopran, alto, tenor, bas!

Expoziţiile secundare şi divertismentele

Varietate şi unitate: fuga cunoaşte şi practică şi acest principiu! Varietate, pentru că va *modula* acum în cîteva *tonalităţi învecinate* cu tonalitatea principală, unde se aud *expunerile secundare* ale temei. Unitate, pentru că trecînd prin alte tonalităţi, tema va rămîne asemănătoare cu ea însăşi.

Iată, de exemplu, tonalităţile învecinate cu do major, în care s-ar putea auzi expoziţiile secundare:

Dominanta:	sol major	→	mi minor
Tonalitate principală	DO MAJOR	→	la minor
Subdominanta:	fa major	→	re minor

În plus, ca un alt factor de diversitate, apar *divertismentele*, părţi mai libere, al căror element melodic, nou, este adeseori tratat prin imitaţie şi extras din subiect. O *pedală* pe dominantă pregăteşte întoarcerea la tonalitatea principală pentru strette.

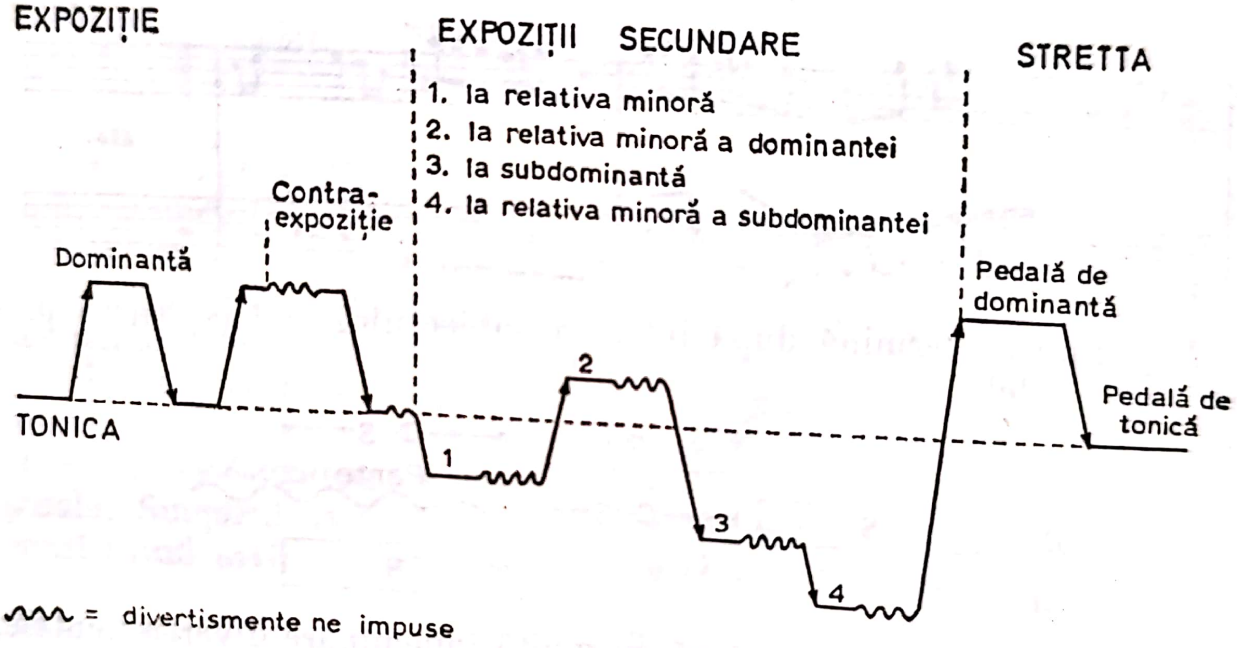
Scanned with OKEN Scanner

Stretta

Este încununarea fugii, peroraţia sa. Această ultimă expoziţie, în general strălucitoare, se percepe foarte uşor, deoarece intrările succesive se apropie tot mai mult, epuizînd posibilităţile contrapunctice ale temei, restrîngînd ţesătura vocilor şi amplificînd dimensiunile întregii construcţii polifonice.

Planul unei fugi

O fugă care ar vrea să fie absolut completă, şi care, întru îndeplinirea deziderатului, ar modula în toate tonalităţile vecine, ar prezenta următorul plan:



Concluzie: fuga îmbină stricteţea cu libertatea!

De fapt, puţine fugi adoptă acest plan ideal. Bach, maestrul de necontestat al acestei forme muzicale, o adaptează şi o reînnoieşte; departe de a se simţi incomodat de unele imperative ale ei, găseşte pretexte pentru mii de combinaţii, scriind astfel pagini strălucitoare de viaţă, de echilibru care au fiecare individualitatea lor.

Exemplu muzical de fugă:

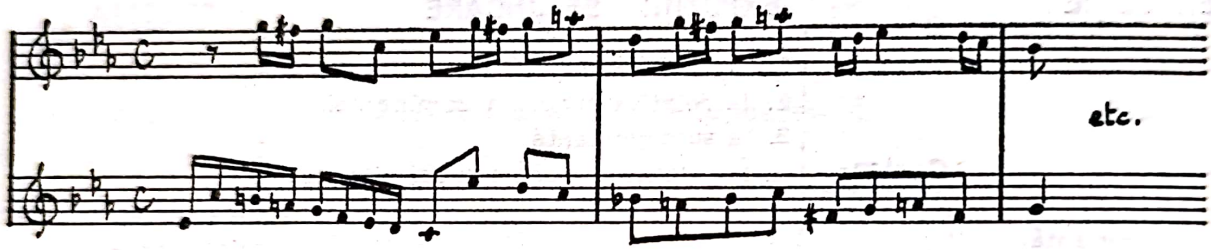
Fuga în do minor din Clavecinul bine temperat (1722)
Johann Sebastian Bach

Scanned with OKEN Scanner

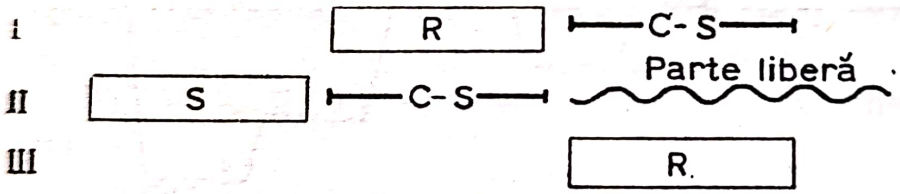
Prezentată împreună cu preludiul (pag. 65), ca exemplu muzical pentru clavecin, această fugă aparţine primului volum din *Clavecinul bine temperat.*

Fuga este scrisă la trei voci. Iată subiectul, în do minor, expus de vocea a doua:

Răspunsul este dat de vocea întîi, în timp ce a doua expune contrasubiectul. Observaţi caracterul egal al acestuia, care se opune astfel ♫ răspunsului (sau subiectului).



Expoziţia se termină după intrarea subiectului la bas; ea se prezintă deci astfel:



În continuare, fuga amestecă cu multă îndemînare divertismentele, unele libere, altele construite pe începutul subiectului ♫ ♪, cu intrările temei în două *tonalităţi învecinate;* mi b major şi sol minor.

Nu există *strette,* dar Bach peste o pedală de tonică suprapune pentru ultima oară subiectul la soprano.

*

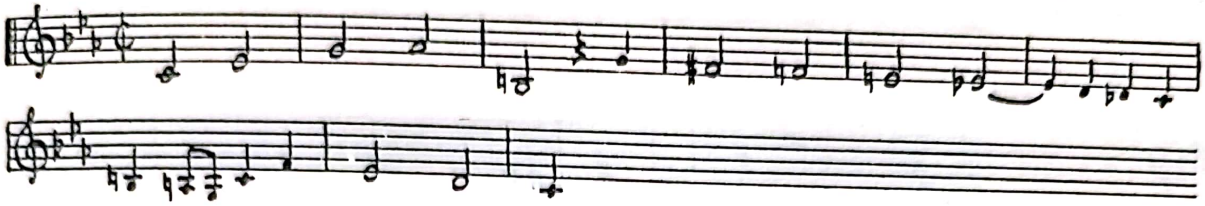
LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Deşi, în tot cursul existenţei sale, a scris admirabile fugi pentru orgă, pentru clavecin, pentru voci în cor, spre sfîrşitul vieţii, Bach simte

Scanned with OKEN Scanner

nevoia de a compune o lucrare care să fie o adevărată culme în acest domeniu. Realizîndu-şi dorinţa, el va scrie succesiv:

— în 1747, *Ofranda muzicală* dedicată lui Frederic cel Mare, pe o temă oferită de prinţ:



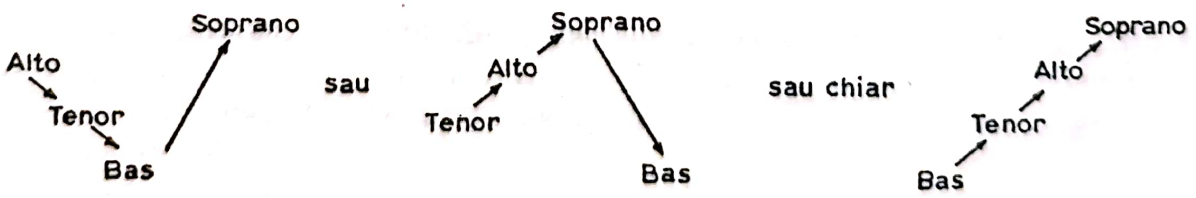
—din 1748 pînă în 1750, *Arta Fugii*, veritabil monument al ştiinţei contrapunctice, conţinînd 15 fugi şi 4 canoane pe tema:

Arta Fugii şi *Clavecinul bine temperat* au rămas modele ale genului pînă în zilele noastre. Printre succesorii lui Bach, trebuie menţionat, Mozart, care a arătat şi în forma fugă uşurinţa şi măiestria caracteristice geniului său incomparabil. Şi Beethoven a scris fugi, dar aproape întotdeauna le-a imprimat un ton patetic şi măreţ.

În ceea ce priveşte pe romantici, în general, ei folosesc rar această formă, de o strictețe prea evidentă pentru năzuinţa lor spre libertate. În zilele noastre, fuga a devenit, înainte de toate, un util exerciţiu de şcoală. Singurul derivat al fugii, care rămîne încă viu, este stilul fugat, constituind astfel perenitatea principiului esenţial al imitaţiei.

*

Intrarea vocilor, în fugă, face să alterneze vocile grave (alto şi bas) cu vocile acute (sopran şi tenor). Cum intervalul care separă vocile feminine — o cvintă! — este acelaşi care separă şi vocile masculine, intrările se pot aranja în diferite feluri, cu condiţia să se respecte alternanţa lor, ca de pildă:



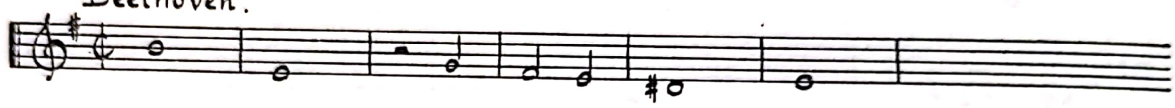
Iată deci o nouă posibilitate de varietate pentru muzicieni.

Scanned with OKEN Scanner

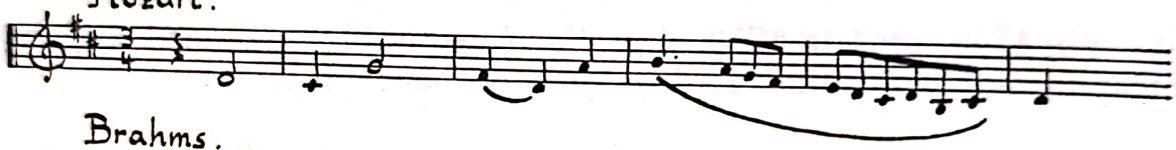
Găsiţi răspunsurile la aceste cîteva subiecte de fugă. Încercaţi să inversaţi funcţiile tonicii şi ale dominantei.

J. S. Bach.

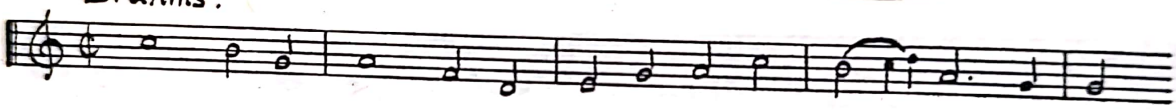
Beethoven.



Mozart.



Brahms.



Scanned with OKEN Scanner

8. FORMA SONATĂ

ORIGINEA ŞI SEMNIFICAŢIILE TERMENULUI SONATĂ

La origine, termenul *sonată* a fost folosit spre a deosebi compoziţiile muzicale scrise pentru instrumente care „sună", de *cantată*, destinată vocilor umane, sau de *toccata*, executată la clavecin sau la orgă.

În muzica clasică, acest termen are două înţelesuri care nu trebuie să fie confundate:

— *sonata* este un gen, ca şi simfonia, înţelegînd prin aceasta un ansamblu constituit din mai multe părţi, de obicei în număr de patru: Allegro — Adagio — Menuet sau Scherzo — Final.

— *forma sonată*, după cum arată şi numele, este o formă, în care de cele mai multe ori este scrisă prima parte a sonatei.

Trecerea de la o terminologie la alta se explică uşor prin aceea că *forma sonată* s-a născut din *sonată* — scrisă pentru vioară şi clavecin — înainte de a fi introdusă în simfonia instrumentală. Apoi, răspîndirea folosirii sale în simfonie a pus de asemenea în circulaţie forma de „alegro simfonic".

IMPORTANŢA ŞI CARACTERISTICILE FORMEI SONATĂ

Forma sonată, extrem de importantă, este proprie întregii muzici simfonice şi de cameră scrise între sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi secolul al XX-lea. Ea se distinge prin două elemente fundamentale şi constitutive:

— *bitematismul*

— existenţa unei *dezvoltări*

1. *Bitematismul*

Pentru a înțelege mai bine această noțiune muzicală, va trebui să împrumutăm cîteva exemple din literatură. Să încercăm a face o comparație între cele două cărți, *Iliada* și *Odiseea.*

În Odiseea...
— există un erou, Ulysse, care trăiește o serie de aventuri,
— Ulysse este singurul erou, *protagonistul.*

Dacă Odiseea ar fi o lucrare muzicală:
— s-ar spune că nu are decît o singură temă, prezentată sub mai multe aspecte,
— forma acestei lucrări ar fi *monotematică*
— Aventurile lui Ulysse ar fi „variațiuni" pe această temă unică.

În *Iliada...*
— există două forțe care se înfruntă: grecii și troienii,
— *Iliada* este constituită din conflictul între aceste două forțe *antagoniste*

Dacă Iliada ar fi o lucrare muzicală:
— s-ar spune că are două teme principale
— forma acestei lucrări ar fi *bitematică*
— subiectul său ar fi format din opoziția dramatică între cele două teme.

Astfel, în muzică, bitematismul formei sonată introduce în lucrare un principiu fundamental nou, acela al *opoziției dramatice între cele două elemente antagoniste*, principiu care se adaugă celor pe care le cunoaștem pînă acum: simetria, repetarea etc. (a se vedea p. 182).

2. *Dezvoltarea*

Să ne reîntoarcem la literatură; într-o piesă de teatru, sau, și mai precis, într-o tragedie clasică, poetul înfățișează de la început subiectul: este așa-zisa „expoziție". În al doilea moment, se leagă intriga, crește tensiunea, izbucnesc conflictele: acesta constituie „nodul" tragediei. În sfîrșit, într-un al treilea moment, asistăm la deznodămînt, în care adeseori eroul ne apare sub adevărata sa față. În muzică, forma sonată cuprinde și ea trei „momente" esențiale:

Expoziție—Dezvoltare—Reexpoziție.

Dezvoltarea ei este foarte asemănătoare cu „nodul" tragediei: de fapt, aici se leagă cele două teme expuse mai înainte, acționînd una asupra alteia, pînă cînd vor ajunge la „reexpoziție".

Astfel, *dezvoltarea reprezintă caracteristica formei sonată;* ea se diferențiază radical de variațiune sau de divertismentul întîlnit în fugă. Altfel, variațiunea dezvoltă o temă, iar în ceea ce privește divertismen-

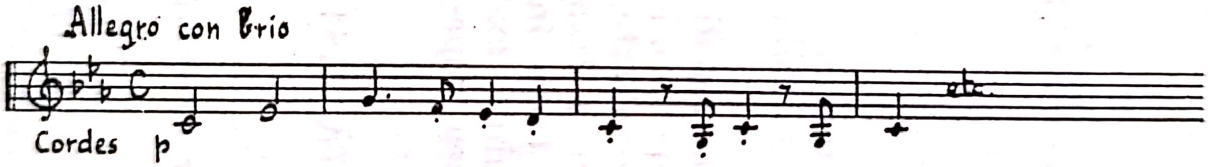
Scanned with OKEN Scanner

tul fugii, prin introducerea unui element străin, acesta are rolul de a crea momente de repaus după audierea temei. Dimpotrivă, dezvoltarea nu este o simplă povestire, ci o *acțiune dramatică.* Uneori este dezvoltată o singură temă, alteori, amîndouă — separate, reunite, amplificate, combinate, fragmentate — după imaginația și simțul dramatic al compozitorului, dar întotdeauna în așa fel încît să conducă simfonia spre momentul următor, reexpoziția, adeseori pregătită printr-o pedală pe dominanta tonicii.

CUM SE FACE SIMȚIT BITEMATISMUL ÎN MUZICĂ?

Unul din mijloacele cele mai eficace constă în opoziția primei teme — cu aspect masculin, hotărîtă și dinamică — celei de a doua teme, feminină, și în general mai blîndă, mai suplă, mai interiorizată.

Pe lîngă aceasta, compozitorul mai redă bitematismul prin opoziția tonalităților și a timbrurilor instrumentale, după cum se poate constata cu prisosință în lucrările simfonice. Deocamdată, un singur exemplu, extras din opera lui Beethoven: *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor*, partea întîi, prima temă, întunecată și autoritară:

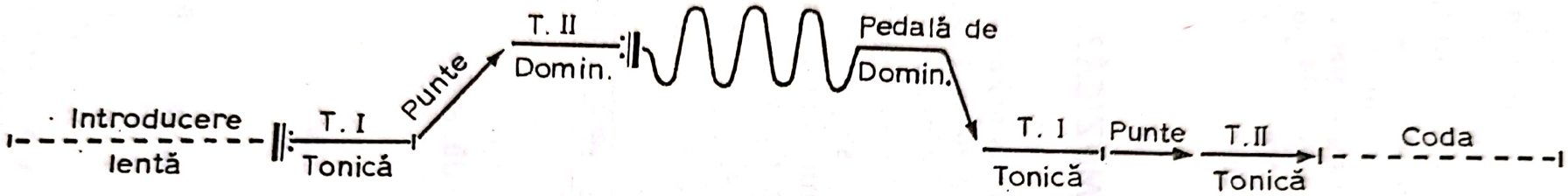


se opune categoric celei de a doua teme, suplă, comodă, scrisă în tonalitatea relativă mi b major:

Ne putem imagina la ce rezultate muzicale se poate ajunge prin alăturarea temelor, depinzînd de temperamentul compozitorului, ca ele să devină factori de echilibru, de diversitate sau de bogăție ca în cazul lui Mozart. De pildă, Beethoven va exploata mai degrabă antagonismul tematic; el nu va reuni temele decît pentru a evidenția și mai mult contrastele precum și tensiunea dramatică ce decurge de aici.

Scanned with OKEN Scanner

PLANUL FORMEI SONATĂ (REZUMAT)



Introducere lentă (facultativă) de obicei un „adagio“	*Expoziția:* *Tema întîia*, pe tonică *Puntea*, de obicei modulatorie *Tema a doua*, în tonalitatea dominantei, terminînd în aceeași tonalitate. *Observație:* Pentru a fixa mai bine aceste teme în mintea auditorului, expoziția este adesea repetată.	*Dezvoltarea:* Nu există o lege a dezvoltării — la origine scurtă, la Haydn sau Mozart, mai tîrziu foarte importantă, la Beethoven. Dezvoltarea trebuie să *conducă* simfonia spre momentul următor, reexpoziția, deseori pregătită printr-o pedală pe dominantă.	*Reexpoziția:* *Tema întîia*, pe tonică *Puntea*, modificată pentru a rămîne sau pentru a readuce tonica. *Tema a doua*, pe tonică.	*Coda* *Coda* (facultativă) încheie această mișcare.

FORMA SONATĂ ESTE DECI O FORMĂ TERNARĂ DE SUBSTANȚĂ BITEMATICĂ

Echilibrată, armonioasă, forma sonată răspunde celor mai multe din principiile fundamentale ale operei de artă. Astfel,

— *se sprijină pe mișcarea tonală Tonică-Dominantă—Tonică*;
— *opune două teme, care îi dau viață;*
— *aplică parțial principiul repetării* (reluarea expoziției și reexpoziției);
— *este simetrică, așa cum reiese din planul de mai sus.*

Scanned with OKEN Scanner

Concluzie: Influența formei sonată

Prin calitățile sale de claritate, conciziune, logică și soliditate, forma sonată a dominat toată muzica instrumentală, începînd din 1750, mai bine de un secol. Strălucirea ei a fost imensă.

În rezumat:

FORMA SONATĂ

se află la baza primei mișcări:

— din *sonată*
— din *simfonie*
— din *concert*
— din majoritatea lucrărilor de *muzică de cameră* (unde influențează și celelalte mișcări)

influențează:

— rondo-ul
— menuetul
— uvertura
— poemul simfonic
etc.

Exemplu muzical de formă sonată:

Prima mișcare din Mica serenadă (Eine Kleine Nachtmusik) în sol major, KV 525 (1787)

de Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ÎN 1787. *În luna mai 1787, Mozart își pierde prietenul cel mai credincios, sfătuitorul cel mai încercat care era tatăl său, Leopold Mozart.*

„...Vă anunț că am primit astăzi ... întorcîndu-mă acasă, trista veste a morții bunului meu tată ... vă puteți închipui starea mea...“

Dar pentru Mozart, acel an este și anul de creație febrilă al operei Don Juan, *una din culmile artei scenice. Abia are timp să scrie, nu se știe pentru ce împrejurare, ultima sa serenadă,* Eine Kleine Nachtmusik, *lucrare de o măiestrie incomparabilă, pe care o va termina la 10 august.*

Tot în luna mai a aceluiași an, Mozart a primit vizita unui tînăr de 17 ani, numit Ludwig van Beethoven. După ce l-a auzit improvizînd, a declarat prietenilor săi: „Să fiți atenți domnilor: despre acest tînăr se va vorbi în toată lumea!“

LUCRAREA. Cînd am studiat această lucrare pentru prima oară (p. 30), am observat în prima mișcare trei „momente“ esențiale, ultimul fiind asemănător primului.

Scanned with OKEN Scanner

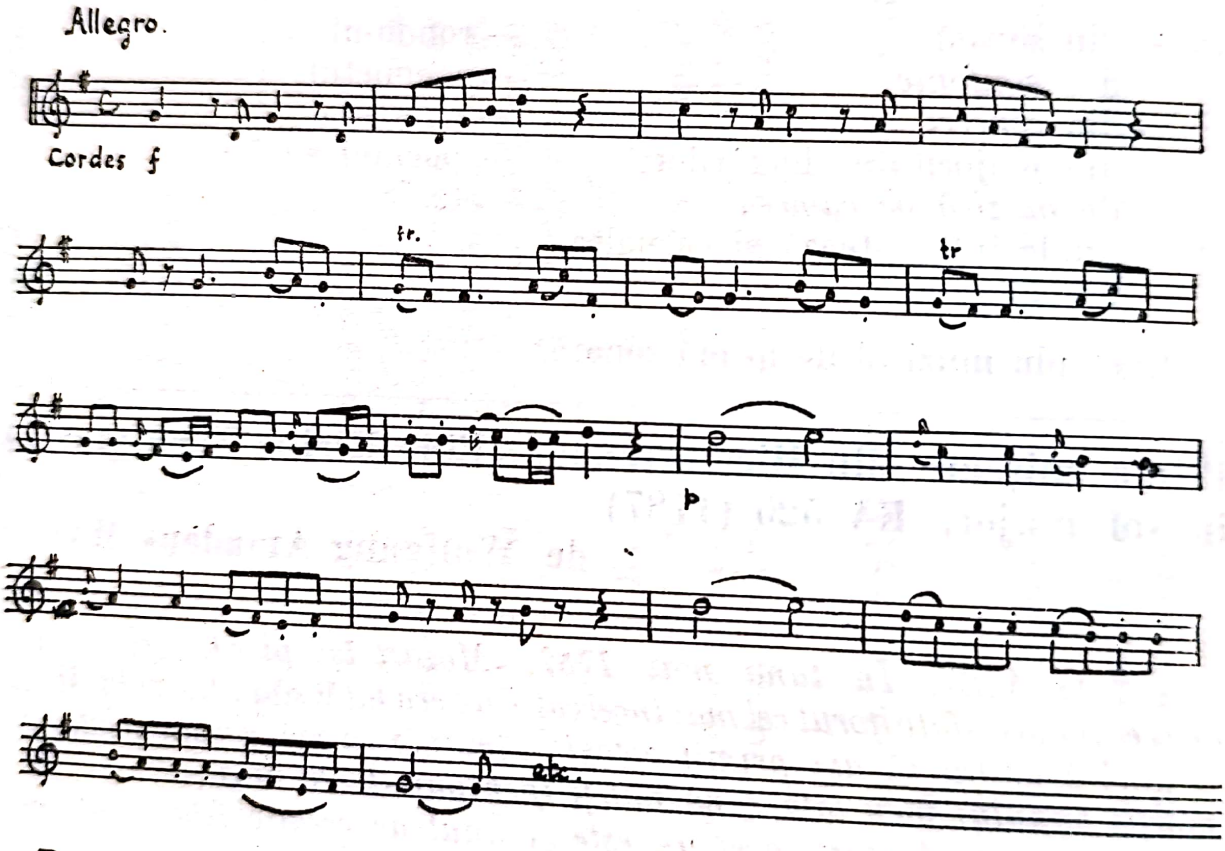
Acum veți putea să le recunoașteți știind că e vorba de cele trei părți ale formei sonată:

Expoziția — Dezvoltarea — Reexpoziția
cu cele 2 teme unde se regăsesc cele 2 teme

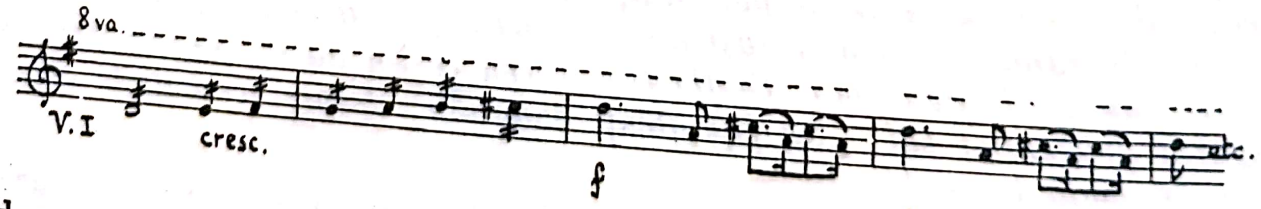
Să continuăm analiza:

1. *Expoziția*

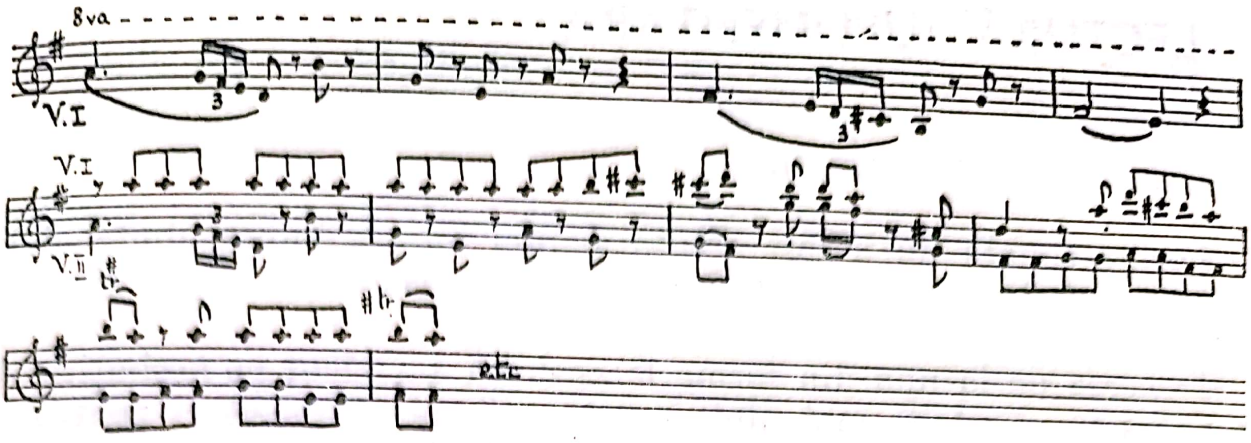
Tema întîi izbucnește vioaie și strălucitoare în tonalitatea principală sol major:



După aceasta urmează o punte care modulează de la sol major la re major (dominantă),



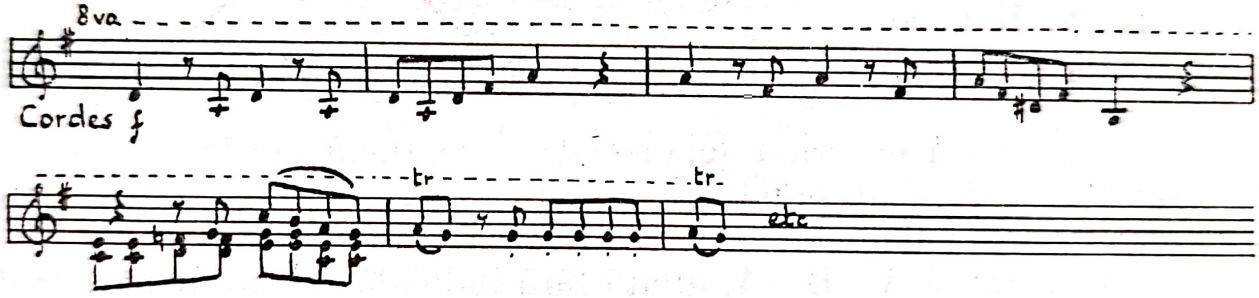
deoarece în tonalitatea dominantă este expusă cea de a doua temă, mai reținută, mai puțin categorică:



Expoziția se repetă.

2. *Dezvoltarea*

Dezvoltarea începe cu tema întîi, dar în re major, apoi folosește sfîrșitul temei a doua și modulează în do major:



Mai trece apoi prin tonalitățile la minor și sol minor; în sfîrșit, o scurtă *pedală* pe re major, dominanta va aduce tonica pentru reexpoziție.

3. *Reexpoziția*

Tema întîi revine ca și prima dată, bineînțeles, în sol major, dar de data aceasta și cea de-a doua temă este în sol major.

O scurtă *coda*, veselă și plină de viață, construită pe tema întîi, încheie mișcarea.

Această lucrare a lui Mozart este una dintre cele mai cunoscute și mai iubite. Poate că faptul se datorează, chiar dacă marele public nu-și dă seama de acest lucru, emoționantei sale perfecțiuni: nimic nu este de prisos aici și nici nu s-ar mai putea adăuga măcar o singură notă.

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Originile formei sonată

Forma sonată nu a fost creată şi nici nu s-a impus dintr-odată; ea s-a născut din sonata monotematică, iar aceasta din urmă din suita de dansuri.

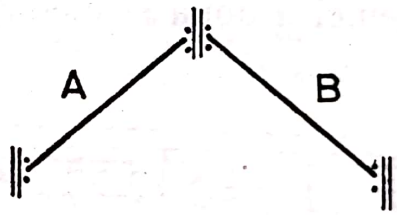
Trecerea de la una din forme la cealaltă s-a făcut pe nesimţite. Au fost necesare căutările mai multor generaţii de compozitori pentru ca să se desprindă caracteristicile generale şi fecunde ale acestei evoluţii.

Chiar schematică fiind, o schiţă poate reda clar etapele principale.

*

La origine se găsesc *dansurile de suită*, monotematice şi de formă binară, după cum am arătat (v. p. 191).

secolul al XVII-lea — jumătate
secolul al XVIII-lea:
Couperin, Rameau,
J. S. Bach



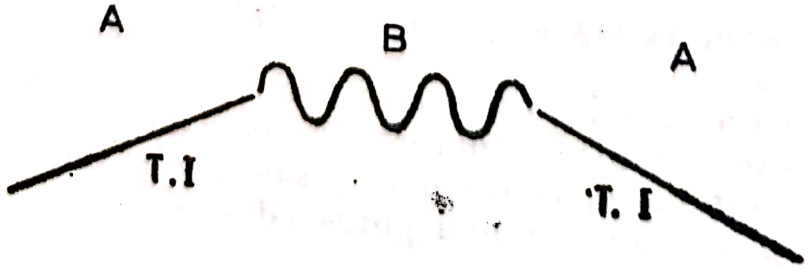
În aceeaşi epocă se scriau deja sonate — cu două sau trei mişcări — care erau însă foarte apropiate de dansurile suitei, deşi, uneori, conţineau înnoiri interesante:

— formă ternară A—B—A, aflată fără îndoială sub influenţa ariilor cu reluare *da capo*,

— aluzie la o a doua temă ca de exemplu la Domenico Scarlatti.

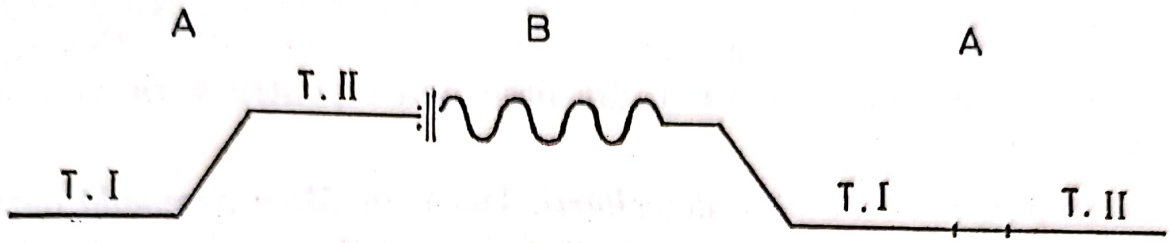
Către sfîrşitul secolului al XVII-lea, Corelli, autor al unui mare număr de compoziţii pentru vioară, pare să sintetizeze cel mai bine noile tendinţe, scriind prima parte din sonatele sale într-o formă ternară, de cele mai multe ori încă monotematică:

Sfîrşitul secolului al XVII-lea — începutul secolului al XVIII-lea: Corelli, J. S. Bach.



Unuia din fiii lui Bach, Carl Filip Emmanuel, îi revine meritul de a fi impus forma sonată, aşa cum am întîlnit-o de pildă în prima parte din *Mica Serenadă*.

După 1750: C. F. Em. Bach, Haydn, Mozart



Carl Filip Emmanuel Bach, Bach berlinezul

Spre deosebire de tatăl său, Carl Filip Emmanuel a avut o viaţă strălucitoare.

Începe prin a studia dreptul, la Frankfurt pe Oder, unde fondează apoi un cor.

După ce se întoarce la Leipzig, pleacă la Berlin. Devine acompaniatorul oficial al lui Frederic al II-lea, regele flautist. În 1767, pleacă la Hamburg, unde îi urmează naşului său, Georg Filip Telemann, ca director al muzicii. Acolo moare în 1788, în vîrstă de 74 ani, înconjurat de stima confraţilor săi, printre care Josef Haydn, care îl admira fără rezerve.

*

Ce s-a întîmplat cu forma sonată

Ea trăieşte încă şi azi; compozitori din epoca noastră şi nu dintre cei neînsemnaţi, ca de exemplu Honegger şi Prokofiev, au scris lucrări bazate pe o formă sonată, mai suplă şi mai largă.

De altfel, această formă a admis întotdeauna anumite libertăţi în alcătuirea planului sau în organizarea ideilor — chiar la Mozart — în măsura în care aceste libertăţi erau dictate de necesităţi de expresie.

Iată cîteva exemple:

— *Introducere lentă înainte de allegro:* este un fel de preludiu care pregăteşte intrarea allegro-ului.

Exemple: Haydn, cele mai multe dintre marile simfonii;
Mozart, *Simfoniile „Praga“, „Linz“*, nr. 39 în mi b,
Beethoven, *Simfoniile a IV-a şi a VII-a.*

Scanned with OKEN Scanner

— *Tema a doua, derivată din tema întîi,* readuce forma sonată la o formă aproape monotematică, conferind o puternică unitate mișcării. Exemplu: Beethoven, prima mișcare din *Simfonia a VII-a.*

— *Politematismul.* Aici, dimpotrivă, la cele două teme ale formei sonată se adaugă teme secundare; astfel se întîmplă uneori la Mozart, mult mai des la Beethoven sau la Brahms. Ba chiar, la Bruckner (1824—1896), se găsesc nu două, ci trei teme în expoziție. Uneori, în cursul dezvoltării apar teme noi, din preocupare pentru varietate, ca în *Eroica* de Beethoven.

— *Importanța relativă a dezvoltării.* Dacă, în *Mica Serenadă* dezvoltarea este destul de scurtă — douăzeci de măsuri! — observăm că, cît crește opoziția între cele două teme, la Beethoven de pildă, cu atît sporește importanța dezvoltării. Deoarece tocmai aici se vor manifesta diversele aspecte ale acestei opoziții.

— *Importanța crescîndă a codei.* Din moment ce totul se amplifică — — expoziția prezentînd chiar și de două ori cîte trei teme, iar dezvoltarea avînd un rol considerabil — este ușor de înțeles că, din motive de echilibru, *coda* cîștigă și ea în amploare și în bogăție; chiar dacă nu aduce teme noi, ea încoronează cu strălucire și măreție lucrarea astfel construită.

Scanned with OKEN Scanner

9. INTRODUCERE ÎN GENURILE MUZICALE

OBSERVAȚII

Iată un program de concert simfonic:

Uvertura *Freischütz*	Carl Maria von Weber
Concert pentru vioară și orchestră	Frank Martin
Simfonia a IV-a	Johannes Brahms.

1. Care este genul comun în aceste trei lucrări?
2. În locul simfoniei, s-ar putea cînta, în același concert, o sonată de Brahms?
3. Sau, în locul acestei simfonii de Brahms, s-ar putea cînta una de Johann Sebastian Bach?
4. O lucrare poate să aparțină mai multor genuri muzicale în același timp?

Noi știm că pe lîngă *formele muzicale* studiate pînă acum, mai există și *genuri muzicale.*

Mai știm că criteriile care definesc genurile muzicale, bazate pe aspectul exterior al lucrării, constituie un mijloc comod de a clasifica muzica. De aceea, în capitolele care urmează, vom prezenta genurile, dar preocupîndu-ne însă mai cu seamă de forma lor.

Pentru început, iată un tabel al celor mai importante genuri muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

I. Clasificate după *modul de executare:*

a) *instrumental* b) *vocal*

Lucrări

- pentru solist (şti) — ex. sonată, suită, piesă de caracter etc. — lied, arie de operă etc.
- pentru ansamblu mic — de „muzică" de cameră ex. duo, trio, quartet etc.; de „muzică populară".: ex. ländler, polka etc.; de „muzică de jazz": ex. blues, ragtime etc. — motet, madrigal etc.
- pentru ansambluri mari — de „muzică simfonică": ex. simfonie, concert, poem simfonic, muzică de balet etc.; de „muzică de fanfară": marş militar, piesă de caracter etc. — cor: messa, oratoriul religios sau laic, psalmul, coralul, patimile etc.

II. Clasificate după *destinaţie*

Muzică

- pentru viaţa de toate zilele (muzica populară) — ex. cîntec de breaslă, cîntece de pahar, cîntece de dragoste, muzică uşoară etc.
- de dans — ex. dansuri populare, valsuri, polka, jazz etc.
- de teatru (muzică lirică) — ex. opera, opera bufă, opereta, muzica de scenă, muzica de balet etc.
- de concert (muzica simfonică şi muzica de cameră) — ex. simfonie, concert, uvertură, sonată, quartet, lied etc.
- bisericească (muzica religioasă) — ex. messă, motet, psalm, coral, patimi cantată, oratoriu etc.
- de ocazie — ex. muzica de film, imnul pa triotic etc.

Este evident că aceste genuri, aproape întotdeauna, se întrepătrund; astfel, opera şi oratoriul se folosesc mult de orchestră. Scopul acestui tabel nu este, deci, de a le opune unele altora printr-o clasificare prea riguroasă, ci dimpotrivă, de a le face să apară în toată diversitatea şi bogăţia lor.

Scanned with OKEN Scanner

Exerciţiu:

Încercaţi să determinaţi genul cîtorva din lucrările pe care le cunoaşteţi, de exemplu:

Vltava, *Catedrala scufundată*, *Concertul al 4-lea* de Beethoven, *Petruşka*, cvartetul *Fata şi moartea* de Schubert, *Bolero*, *Suita în si minor*, *Dans profan* de Debussy etc.

Sau aceste exemple luate din viaţa de toate zilele:

O polka executată de o orchestră populară, un psalm cîntat duminica la biserică, cîntul gregorian al unei slujbe catolice, un blues de Sydney Bechet etc.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

În legătură cu genurile muzicale

Vreme îndelungată, genurile muzicale au fost clasificate în două grupuri:

— muzică vocală

— muzică instrumentală.

Astfel, se opera o diferenţiere importantă, pe care o cunoaştem, căci am întîlnit-o în introducerea la muzica descriptivă (p. 143). De fapt, aceasta însemna:

— muzică instrumentală, muzică „pură", care trăieşte prin ea însăşi (ex. Aria din *Suita în re*).

— muzica vocală, muzică bazată pe un text.

Dar importanţa pe care o ia, începînd din secolul al XIX-lea, muzica cu program, răstoarnă această ordine, deoarece, un poem simfonic ca *Vltava*, chiar dacă se sprijină pe un argument literar, nu poate fi considerat drept muzică vocală.

Pentru ascultătorul preocupat de aceste lucruri — care vizează esenţa însăşi a muzicii — poate prezenta interes completarea tabelului de mai înainte cu încă o diferenţiere;

— *muzică pură*		care nu se sprijină decît pe sine, denumită şi *muzică instrumentală* sau *instrumentală pură;* ex. *Simfonia a V-a* de Beethoven.
— *muzică bazată pe*	— *un text,*	ex. liedul *Fata şi moartea* de Schubert, *Till Eulenspiegel* de Strauss.
	— *o imagine,*	ex. *Catedrala scufundată* de Debussy
	— *un gest,*	ex. *marşul*, ex. marşul militar *dansul*, ex. menuetul

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva subiecte de discuţie

Se poate transcrie o compoziţie? Dacă da, i se poate schimba genul? Ce grijă trebuie să aibă cel care face transcrierea?

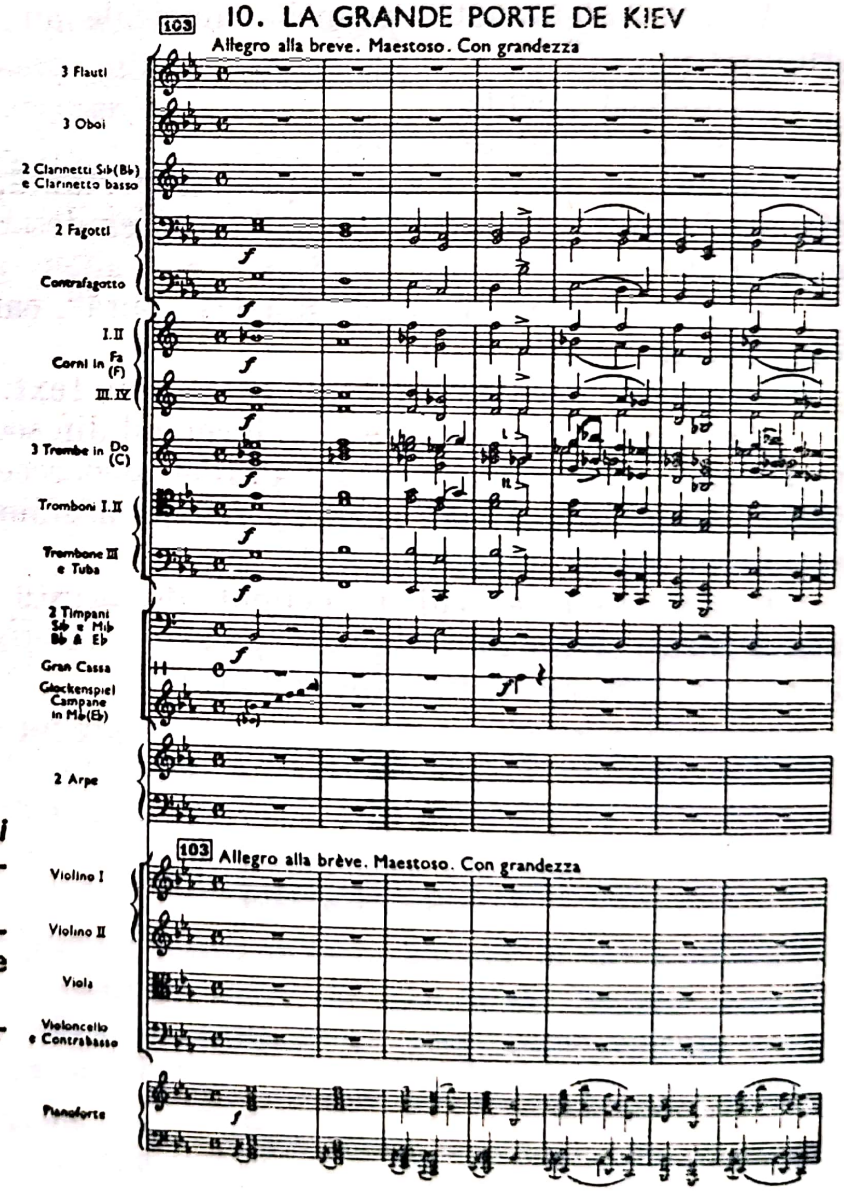
Ce părere aveţi despre procedeul transformării, modificării sau adaptării?

Care sînt avantajele şi inconvenientele executării unei lucrări vechi la instrumentele epocii respective?

De ce trebuie să fim foarte prudenţi atunci cînd comparăm diferite interpretări ale aceleiaşi compoziţii?

De exemplu, ar fi posibil oare să se cînte, izolat de context, numai un fragment sau numai o mişcare dintr-o lucrare?

Examinaţi transformarea condiţiilor de executare, de audiere şi chiar de înţelegere a muzicii prezentate la radio sau pe disc.



Iată un exemplu celebru de transcripţie. Este suita *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski. Se poate observa:
— jos, pe două portative, originalul scris, pentru pian de Musorgski,
— deasupra, realizarea orchestrală a lui Maurice Ravel.
Reproducere cu autorizaţia Ed. Boosey & Hawkes, Londra.

10. SIMFONIA — SONATA

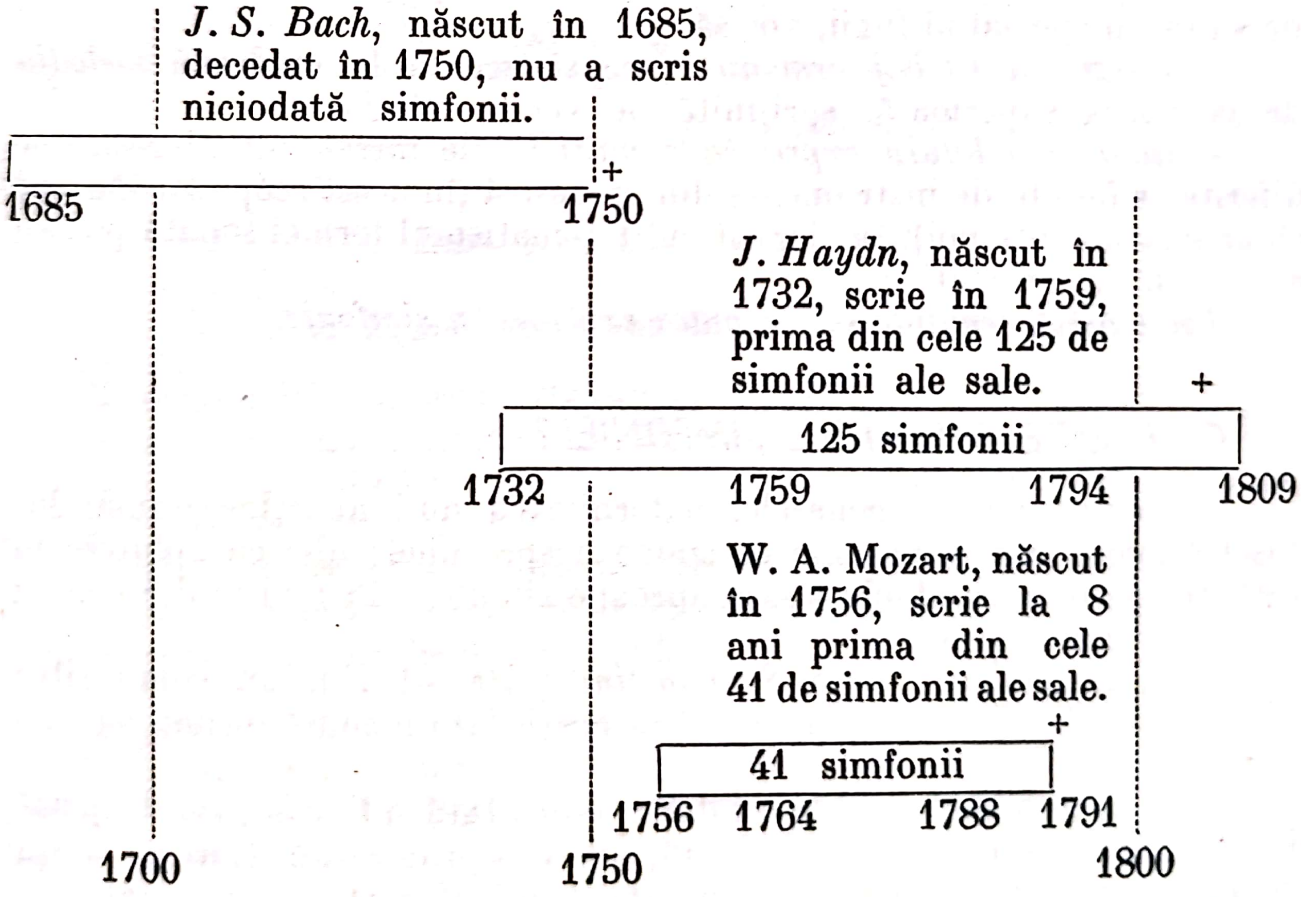
În etimologia cuvîntului „simfonie", găsiţi vreo legătură cu înţelesul actual al acestui termen? Dacă nu, cum vă explicaţi trecerea de la o semnificaţie la alta?

2. Pentru ce fel de ansamblu se scrie de obicei o simfonie? Dar o sonată? Cunoaşteţi vreo excepţie?

3. Există vreo înrudire între aceste două genuri muzicale?

4. De ce Bach n-a scris niciodată simfonii?

CÎND APARE SIMFONIA



Acest tabel, arată clar că simfonia s-a născut în preajma anilor 1750.

DE UNDE SE TRAGE SIMFONIA?

Suita pe care o cunoaştem de la p. 187 reprezintă unul din izvoarele simfoniei. Făcînd o paralelă între suită şi simfonie, este interesant să comparăm planurile lor: se constată menţinerea, în simfonie, a principiului alternanţei mişcărilor rapide cu cele lente:

SUITA	*Allemanda* moderată	*Couranta* iute	*Sarabanda* lentă	*Alte dansuri*	*Giga* vioaie
SIMFONIA sau SONATA	*I-a mişcare* Introd. lentă — Allegro		*a II-a mişcare* Andante sau Adagio	*Menuet sau Scherzo*	*Finale* Vivace

(În această evoluţie, simfonia şi sonata sînt strîns legate.

Într-adevăr, simfonia poate fi considerată ca o sonată pentru orchestră, sonata fiind rezervată pentru unul sau doi executanţi.)

Dar apariţia simfoniei se datorează înainte de toate acelor transformări generale ale evoluţiei muzicii, care, între altele, au dus la înlocuirea clavecinului cu pianul (v.p. 61).

De fapt, compozitorii, abandonînd limbajul polifonic al unor dansuri de suită, în special al fugii, vor să:

— *creeze un limbaj armonic*, care să scoată în evidenţă *melodia* de la vocea superioară, sprijinită pe vocile inferioare.

— *întărească latura expresivă a muzicii*, fie întrebuinţînd resursele diferitelor familii de instrumente din orchestră (în acest scop introducînd chiar instrumente noi), fie dezvoltînd bitematismul formei sonată pentru a-i accentua dramatismul.

Toate aceste tendinţe se vor putea exprima în simfonie.

CINE ESTE PĂRINTELE SIMFONIEI?

Împotriva părerii generale, paternitatea nu-i aparţine numai lui Josef Haydn. Aşa după cum se spune despre unele idei că „plutesc în aer", tot astfel şi simfonia apare aproape simultan în mai multe colţuri ale Europei muzicale:

Întîi, la *Milano*, unde *Sammartini* (1700—1775), un compozitor fecund, scria în 1734 o simfonie în trei părţi, fără menuet, prima pe care o cunoaştem.

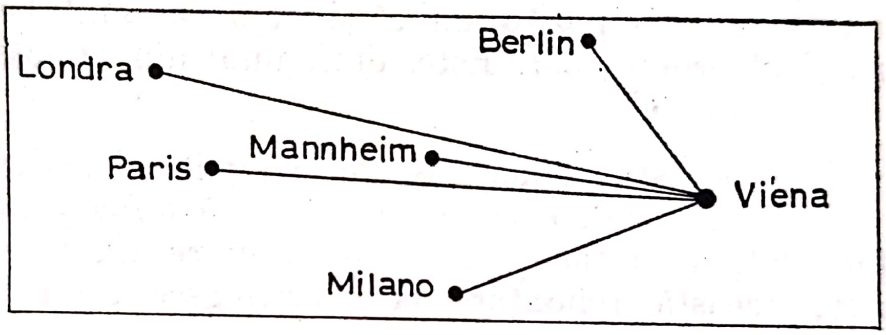
Apoi, la *Mannheim*, unde cei doi *Stamitz*, tată şi fiu, scriu şi dirijează simfonii pentru o orchestră excelentă, una din primele din Europa — aşa după cum reiese din această scrisoare a lui Mozart către tatăl său (4 noiembrie 1777):

Scanned with OKEN Scanner

„... *Acum, trebuie să-ţi vorbesc despre muzica de aici... Orchestra este foarte bună şi foarte completă. De fiecare parte, 10 sau 11 viori, 4 viole, 2 oboaie, 2 flaute, 2 clarinete, 2 corni, 4 violoncele, 4 fagoţi, 4 contrabasuri, trompete şi timpane. Cu un asemenea material, se poate face muzică bună...*" [*La Londra*, unde fiul cel mai mic al lui Bach, Johann Cristian (1735—1782), după ce a studiat cu Sammartini la Milano, compune simfonii foarte admirate de Mozart. La moartea lui, Mozart îi scrie tatălui său: „Ce pierdere pentru muzică!"

La Paris, unde sufragiul publicului se îndreaptă spre „Concertele spirituale", *Gossec* (1734—1829) scrie simfonii după modelul lui Stamitz, care fusese la Paris să dirijeze.

La Berlin, unde domneşte „*Marele Bach*", *Carl Filip Emmanuel* (1714—1788), despre care ştim deja (p. 243) că era acompaniatorul oficial al lui Frederic al II-lea. Carl Filip Emmanuel contribuie la răspîndirea folosirii temei a doua, influenţînd astfel sonata şi simfonia în devenire.



În sfîrşit, la *Viena*, unde se află cei doi mari maeştri ai acestui nou gen simfonic

Josef HAYDN (1732—1809)
şi
Wolfgang Amadeus MOZART (1756—1791)

Ce contribuţii au avut Haydn şi Mozart?

Haydn impune definitiv împărţirea simfoniei în patru mişcări,
— compune mişcări echilibrate, elegante, pline de viaţă dar, în acelaşi timp, exacte ca formă;
— ştie să întrebuinţeze instrumentele rînd pe rînd în orchestră, fie ca slujitoare ale ansamblului, fie ca soliste de moment, îmbogăţind astfel acest ansamblu cu timbrul lor specific.

Mozart a cunoscut în călătoriile sale centrele muzicale din Milano (de două ori), din Mannheim (de două ori), din Londra (o dată), din Paris (de două ori), din Berlin (o dată); el a suferit toate aceste influenţe. Dar în muzică, Mozart îl consideră pe Haydn ca pe un al doilea părinte al său.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este de mirare, deci, că primele capodopere apar o dată cu acești doi muzicieni. Cu cît se diversifică arta lui Mozart, cu atît devine mai profundă, sub această influență, arta lui Haydn.

PLANUL SIMFONIEI

Este interesant să cunoaștem planul simfoniei;

Allegro — (Eventual precedat de o introducere lentă)	Andante —	Menuet — (Scherzo, începînd de la Beethoven)	Final

dar este și mai important să comparăm mișcările unele cu altele și să încercăm să le determinăm caracteristicile lor generale.

Partea I, adoptînd de cele mai multe ori planul formei sonată (v. p. 238), ea permite compozitorului să-și manifeste simțul construcției, al dezvoltării și al proporțiilor. Este, deci, unul din punctele cele mai importante ale simfoniei.

Partea a II-a: această a doua mișcare denumită și *andante simfonic* satisface nevoia de destindere ce se face simțită după primul allegro, de obicei încordat, voluntar și cu o desfășurare riguroasă. Această relaxare voită, această renunțare la constrîngere implică multiple consecințe:

— *asupra alegerii tonalității:* andantele este adesea scris în tonalitatea subdominantei, mai puțin activă;

— *asupra alegerii tempo-ului:* oare „adagio“ nu însemnează „după plac“, „comod“, iar „andante“, „mergînd“?

Mișcării în allegro, care împarte timpul în porțiuni scurte și tăioase, i se opune această mișcare mai lentă, mai suplă, în care timpul se scurge fără constrîngere;

— *asupra formei:* în timp ce, în primul allegro, forma este organică, legată de însăși substanța mișcării, în această mișcare, prin însăși natura lucrurilor, forma trece pe planul al doilea. Așa după cum în reveriile noastre ne este imposibil să prevedem în ce direcție ne va zbura gîndul, tot astfel și muzica, în andante, visează; repetările sînt numeroase, structurile sînt mai libere. De aceea, nu există o formă tradițională pentru această mișcare. Cea mai des folosită este *forma lied*, fără îndoială, datorită faptului că fiind mai apropiată de cîntec, adoptă caracterul suplu și maleabil al acestuia. În cea mai simplă prezentare, forma lied este ternară: A B A, dar, adeseori, ea poate fi amplificată sau variată.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a III-a: Menuetul este singurul dans din suită care supraviețuiește în simfonie. Pe acesta îl cunoaștem (p. 200), de asemenea și pe descendentul său: *Scherzo*-ul (p. 203). Este interesantă evoluția acestei mișcări, pornind de la un simplu divertisment — în care compozitorul se supune gustului la modă — importanța sa crește pe măsură ce se dezvoltă celelalte mișcări (mai ales finalul). Este evident că necesitatea creării unui echilibru în cadrul simfoniei a determinat această evoluție.

Partea a IV-a: Finalul. Finalul nu are o formă proprie; cînd rondo, cînd formă sonată, sau rondo-sonată, uneori formă cu variații; el este în ansamblu o mișcare iute și îndrăzneață; în sfîrșit, prin readucerea tonalității principale, el transmite ascultătorului un sentiment de împlinire.

În rezumat, cele patru mișcări ale simfoniei pot fi caracterizate astfel:

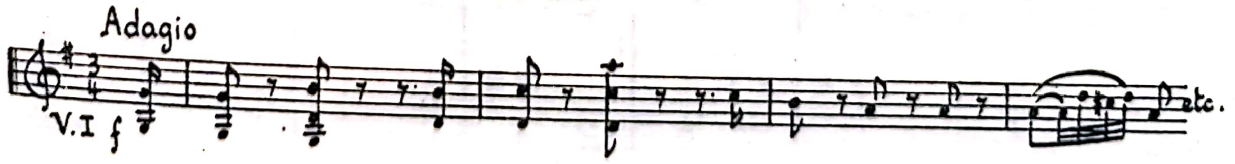
I-a mișcare, Allegro: dramatică.
a II-a mișcare, Andante: poetică sau meditativă.
a III-a mișcare, Menuet sau Scherzo, dansantă.
a IV-a mișcare, Allegro: strălucitoare și concludentă.
Primul exemplu muzical de simfonie:

Simfonia nr. 88 în sol major (1787) — Joseph Haydn

PĂREREA LUI GOETHE DESPRE HAYDN ... „*De aproape cincizeci de ani de cînd ascult muzica sa, mă simt cuprins de fiecare dată de o senzație de plenitudine. Sub influența acestei muzici, încerc, fără să vreau, nevoia de a face ceea ce mi se pare a fi bine și plăcut lui Dumnezeu...*“ W. GOETHE *Kunst und Altertum*, vol. V. citat de P. Barbaud: *Haydn*, p. 145.

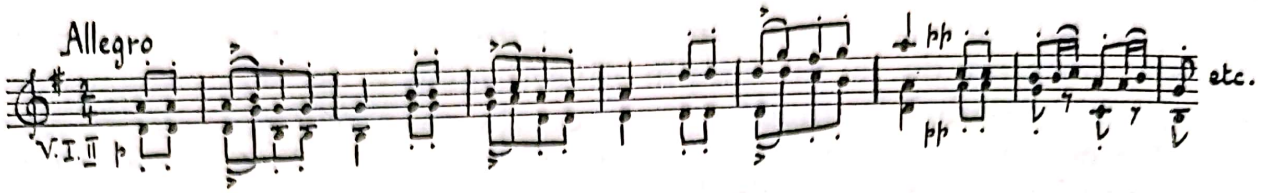
LUCRAREA. Simfonia nr. 88 are patru părți:
Adagio-Allegro — Largo — Menuetto — Final: Allegro con spirito
Scrisă cu puțin timp înaintea seriei ultimelor douăsprezece simfonii, denumite londoneze, ea aparține epocii de deplină maturitate a compozitorului.

Partea I-a: Adagio-Allegro
Introducerea lentă este plină de solemnitate,



Scanned with OKEN Scanner

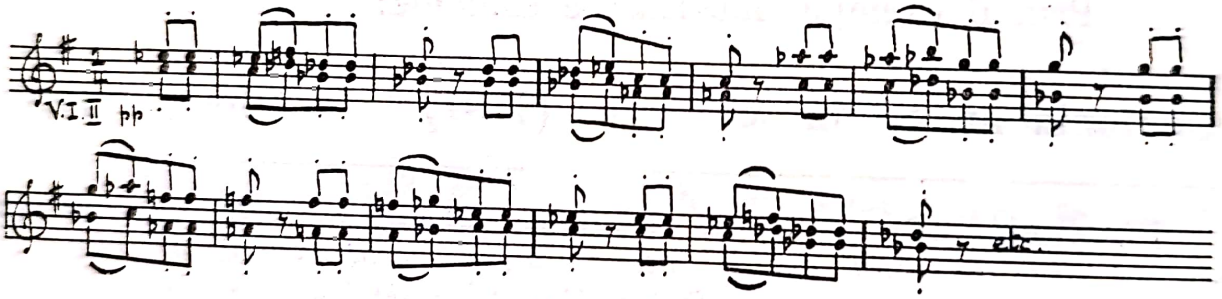
dar tocmai de aceea se evidenţiază vioiciunea primei teme din allegro:



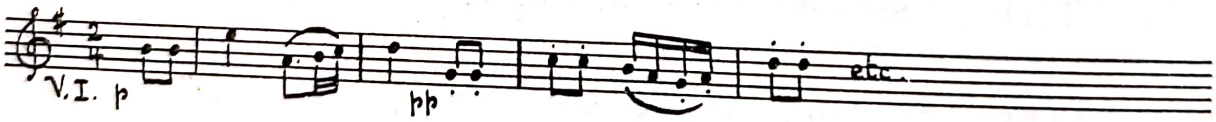
Cum se întîmplă adeseori la Haydn, tema a doua nu se află în opoziţie cu prima, fiind mai degrabă o completare, la dominantă:

Şi pentru a întări importanţa primei teme, expoziţia se termină pe scheletul ritmic al acesteia, cum s-ar spune „cu un picior în aer", pe treapta a patra a tonalităţii principale!

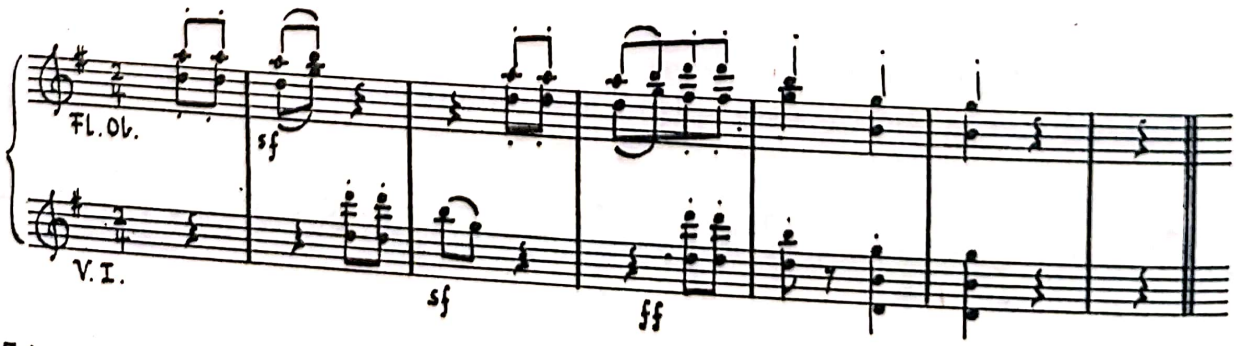
Dezvoltarea, bazată pe tema I, este dintr-o dată foarte modulantă, după cum se poate vedea din primele măsuri:



Reexpoziţia este clasică, cu tema a doua în tonalitatea principală:



În încheierea mişcării, Haydn foloseşte elementul ritmic esenţial al temei I, anacruza:

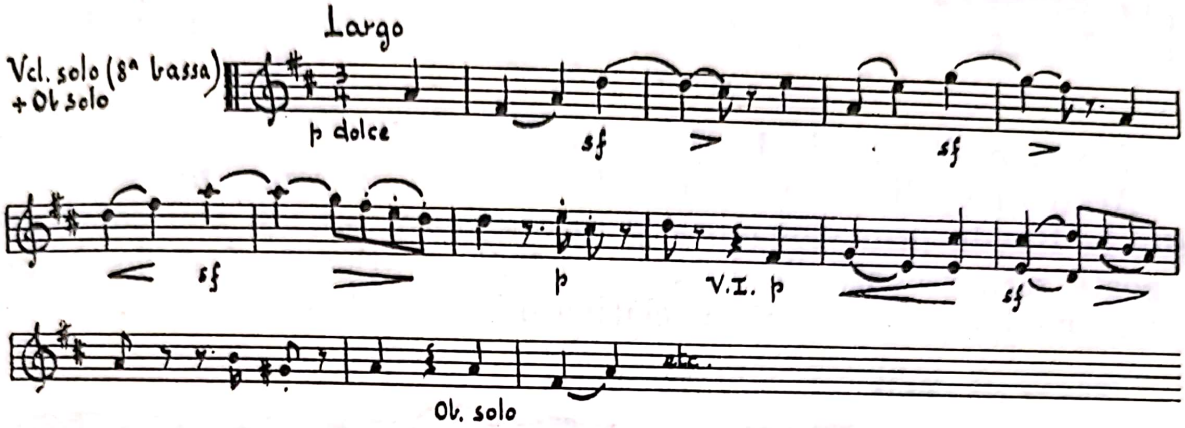


Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a: Largo

Datorită generozității și amploarei temei sale, această mișcare a devenit imnul religios al Englezilor!

Fiind destul de redusă ca întindere, această melodie este expusă nu mai puțin de șapte ori, aproape fără nici o schimbare!



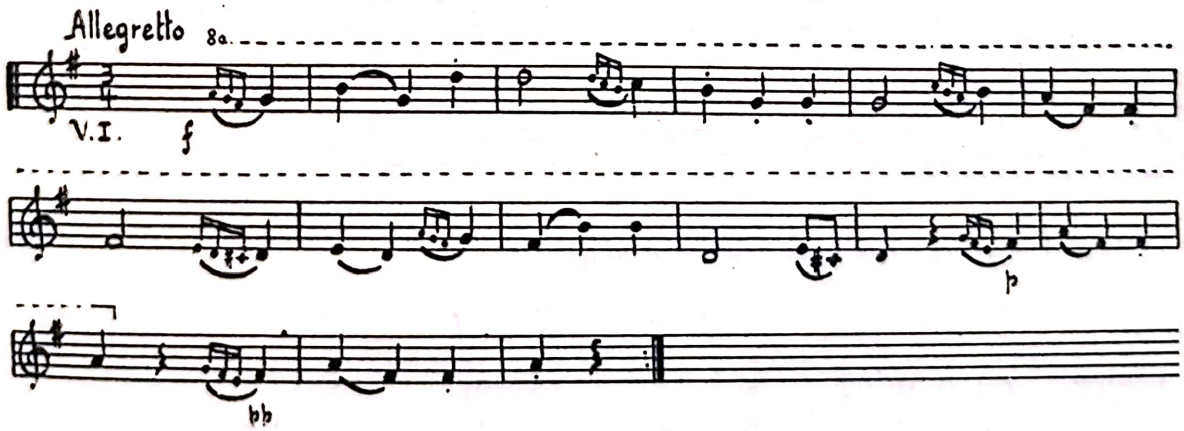
Iată planul acestor expuneri:

Tema prezentată de:	I, II, III, în re major, oboi și violoncel	IV, în la minor, flaut și vioară	V, în re major, oboi și violoncel.	VI, în fa major, vioara I și violoncel	VII, în re major, oboi și vioara I

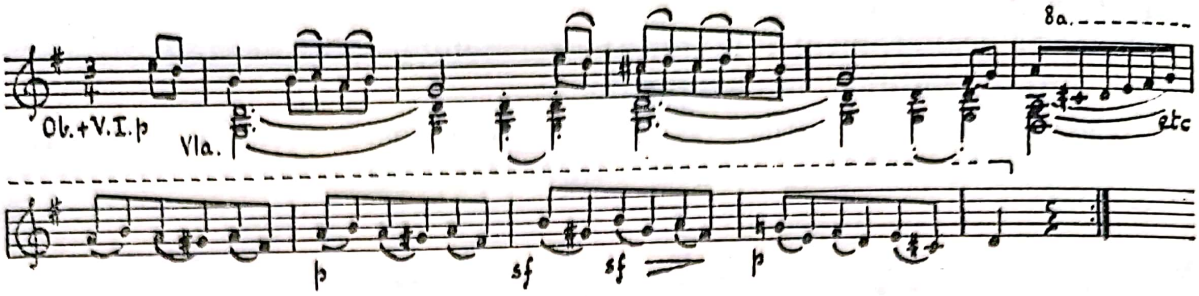
Partea a III-a: Menuetto-Allegretto

Oare la Haydn nu în menuete se regăsesc cel mai bine urmele originii sale țărănești, de naivitate asociată cu mult bun simț și cu un pic de umor?

Urmăriți soliditatea ritmică și melodică a acestei teme de menuet și admirați cu cît duh sînt scrise ultimele măsuri:

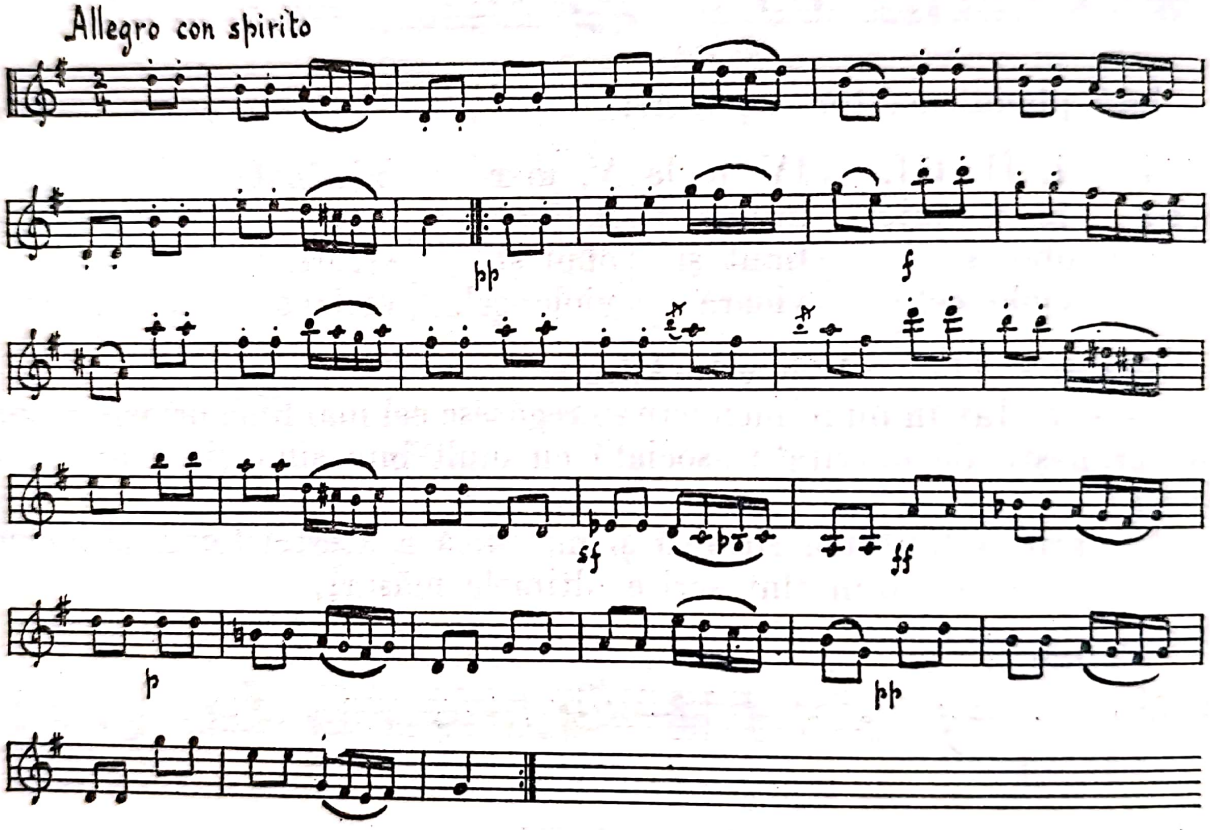


Trio, în sol major, este de o inspirație fermecătoare; caracterul său rustic este accentuat de pedalele de cvintă ale armoniei, de maniera neobișnuită și puțin naivă în care melodia revine mereu și, în sfîrșit, de efectul neașteptat creat de modulațiile din partea a doua:



Partea a IV-a: Final — Allegro con spirito

Acest final, din care redăm refrenul, este un rondo foarte caracteristic la Haydn prin vioiciunea și prospețimea lui. Și aici, construcția se poate zări, ascunsă fiind sub o melodie grațioasă; 4 perioade de 8 măsuri, modulație pasageră la relativa minoră și la dominantă.



Planul rondo-ului este ușor de stabilit:

Refren	*Cuplet*	*Refren*	*Cuplet*	*Refren*	*Coda*
sol major	cu o mică dezvoltare a temei	sol major	canon bazat pe temă, între viori și contrabasuri	sol major	

Al doilea exemplu muzical de simfonie:

Simfonia în re major, „zisă Haffner", KV 385 (1782)
Wolfgang Amadeus Mozart

CE ȘTIȚI DESPRE ACTIVITATEA LUI MOZART DIN VARA ANULUI 1782?

20 iulie: Primește comanda unei noi serenade pentru familia bancherului Haffner.

Mozart transcrie pentru fanfară opera sa Răpirea din Serai; *în plus, mai are încă o serenadă în lucru. Le va scrie pe amîndouă deodată.*

Scrisoare din 27 iulie: „Inima mi-este neliniștită, capul mi-e zăpăcit!"

Avea și motive!

4 august: Căsătoria cu Constanța Weber

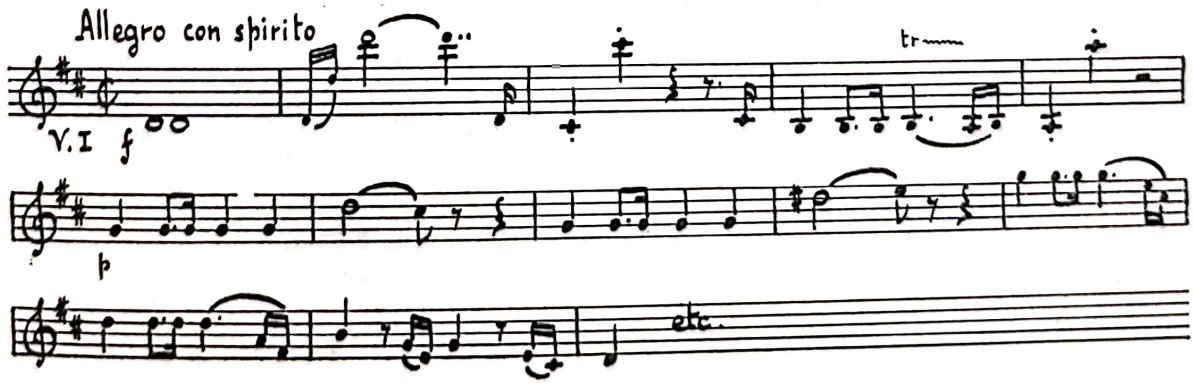
7 august: Serenada Haffner[1] *este terminată; ea cuprinde 6 mișcări;*

Marcia — Allegro con spirito — Andante — 2 Menuete — Final

În primăvara anului 1783, Mozart face din ea Simfonia „Haffner"; *în acest scop, suprimă marșul introductiv și unul din cele două menuete, adăugînd la instrumentația inițială flaute și clarinete.*

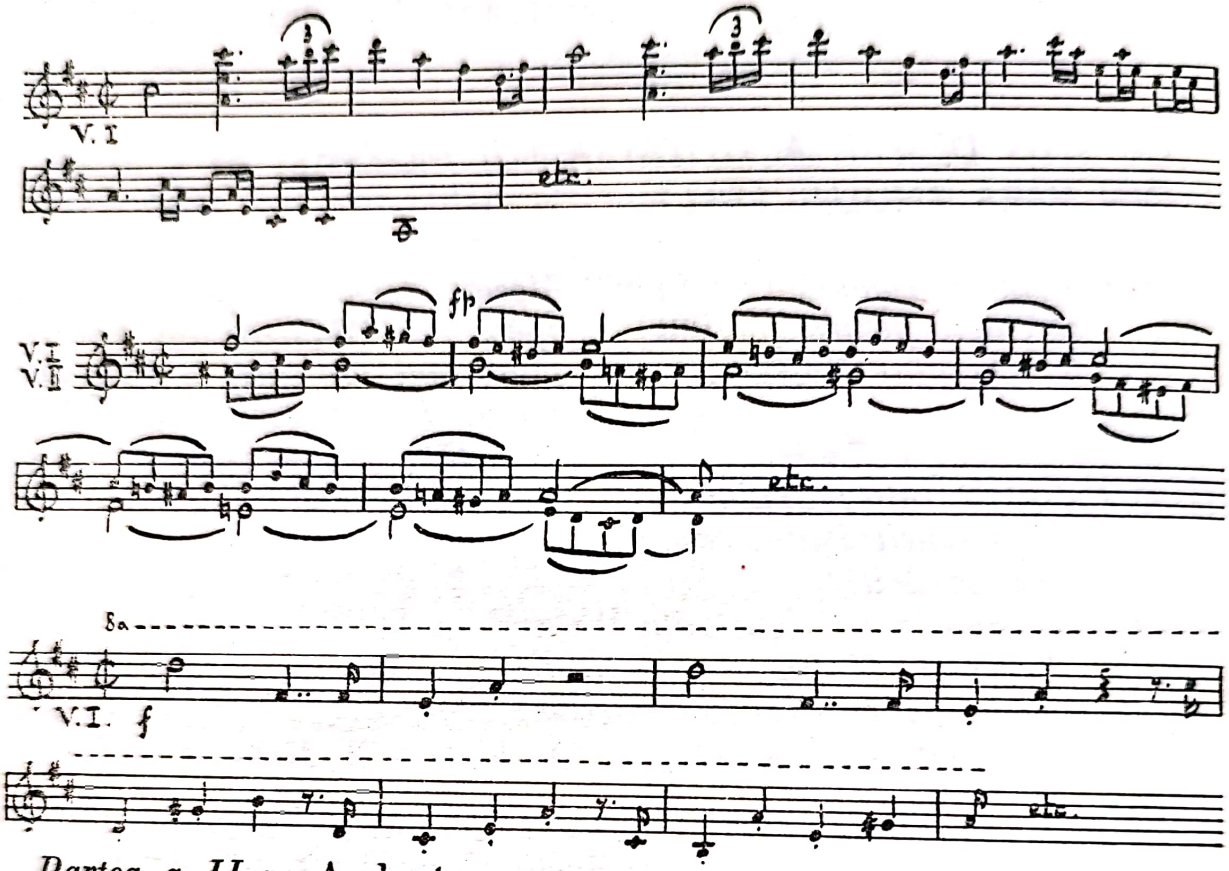
LUCRAREA. Întreaga simfonie respiră bucuria de a trăi, avîntul, și uneori chiar nepăsarea.

Partea I: Allegro con spirito. Începe cu o temă plină de vitalitate:



[1] A nu se confunda cu prima serenadă *Haffner* KV 250, care a rămas o serenadă!

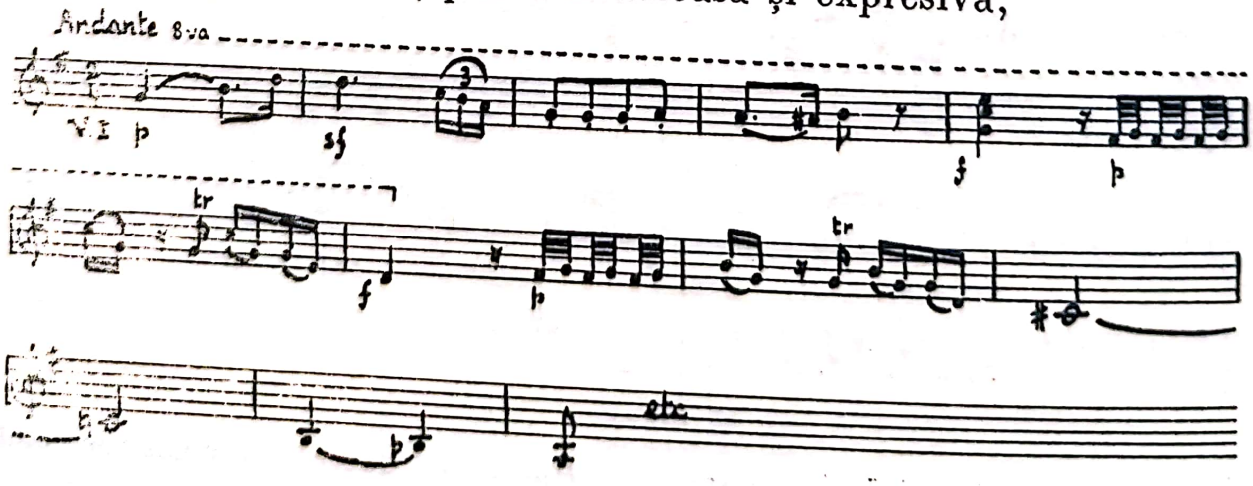
De altfel este singura temă principală a acestei mişcări, care este monotematică. Dar, aşa cum se întîmplă des la Mozart, ideile secundare abundă, proaspete, incisive, sau din contra discrete şi reţinute, ca de pildă acestea:



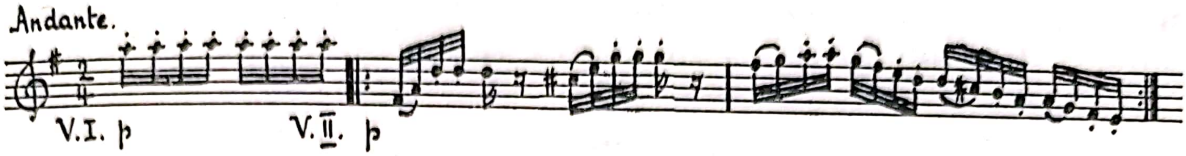
Partea a II-a: Andante.

Din nou o mişcare însorită şi plină de graţie. Ea se împarte în trei secţiuni: prima conţine două teme, una, în sol major, cealaltă, în re major, dominanta; a doua, foarte scurtă, este în tonalitatea dominantei; în încheiere revine prima secţiune, dar cu ambele teme în sol. De fapt, o formă de sonată perfectă!

Iată cele două teme, prima mlădioasă şi expresivă,

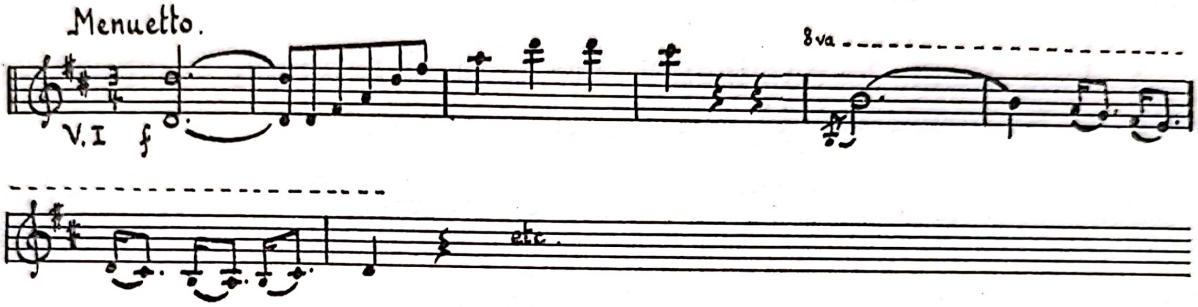


a doua, mai veselă, mai insufleţită:

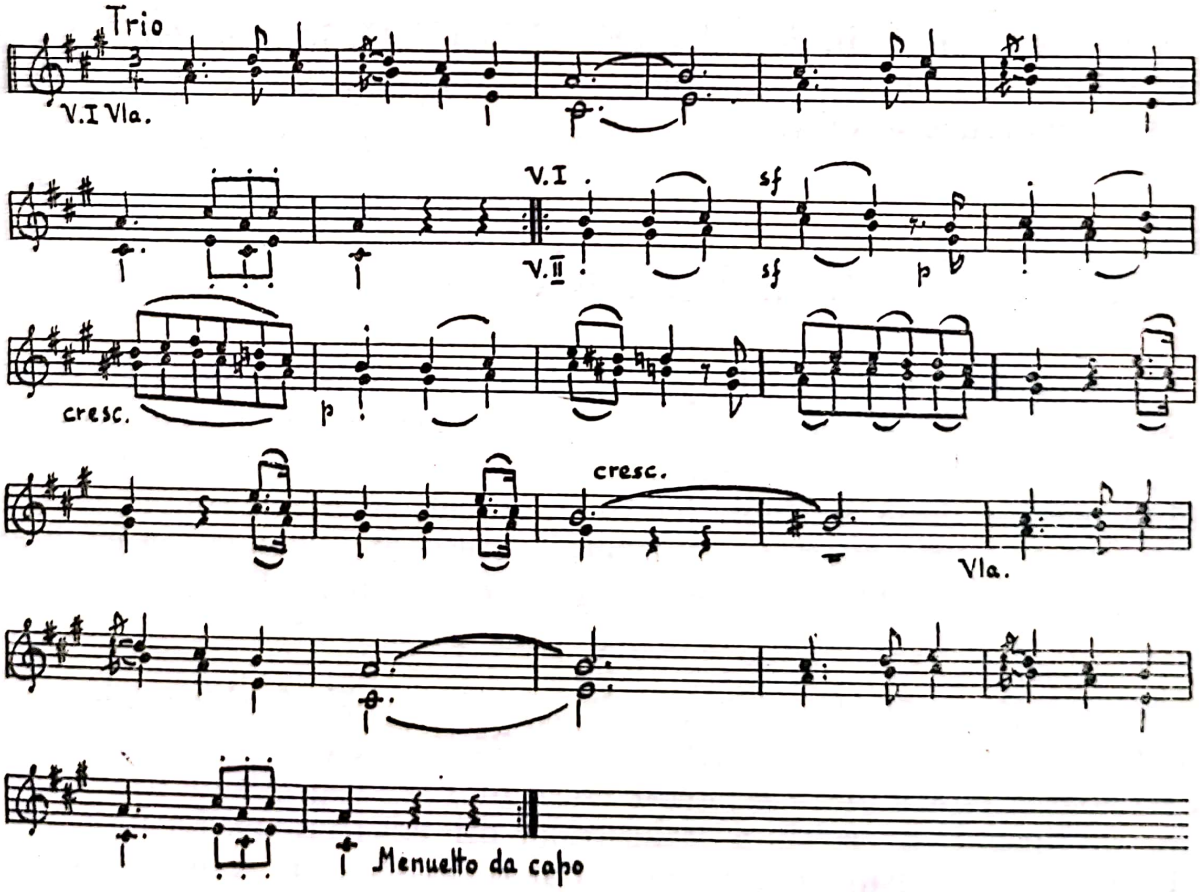


Partea a III-a: Menuetto

Acest menuet ar putea fi semnat de Joseph Haydn, dar are ceva în plus, mai multă hotărîre, mai multă vervă!

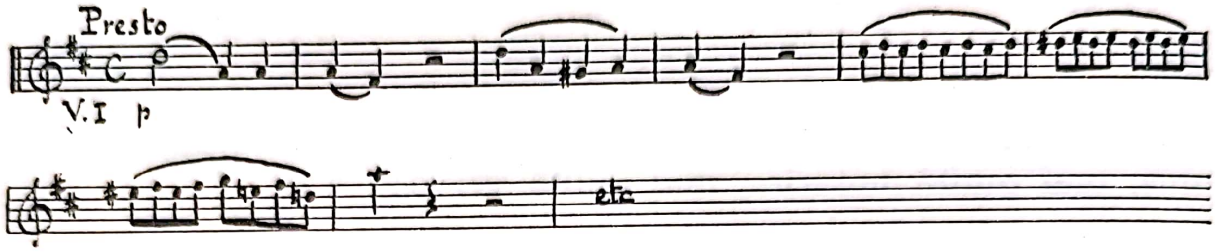


Trio este impregnat de graţia Praterului, cel puţin în prima parte, căci a doua ne dezvăluie un Mozart mai intim:

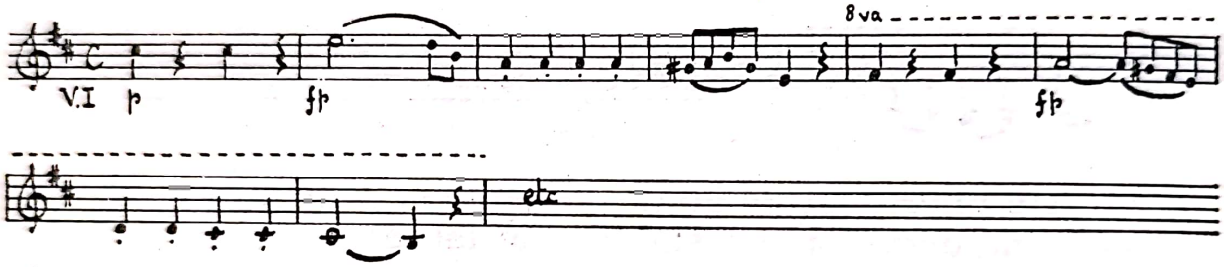


Partea a IV-a: Finale: Presto

La 7 august 1782, în scrisoarea care însoţea simfonia, Mozart recomandă: „... ultimul allegro trebuie cîntat atît de repede, pe cît este cu putinţă...“ Într-adevăr, tema finalului este foarte vie, ţîşneşte aproape:



A doua temă, la dominantă, nervoasă şi rafinată, se opune celei ntîi, ca în forma sonată:



Ambele teme revin de patru ori; ultima dată, însă, o coda strălucitoare înlocuieşte tema a doua, încheind astfel acest final care este o adevărată sărbătoare a spiritului.

*

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Nu trebuie să uităm că Haydn şi Mozart au scris de asemenea sonate şi cvartete şi că, în acest domeniu, izbînzile lor nu au fost cu nimic mai prejos ca cele din genul simfonic. Tot ceea ce s-a demonstrat prin intermediul acestor două simfonii poate fi aplicat, prin analize, la sonatele clasice, la trio-uri, cvartete, cvintete, octete etc., genuri care folosesc forme şi procedee apropiate de cele pe care le-am analizat.

*

Mozart ţinea foarte mult ca ultima parte a simfoniilor sale să fie executată în cea mai mare viteză posibilă — aşa după cum rezultă şi din scrisoarea citată mai sus; acest lucru nu era întotdeauna uşor, ţinînd seama de lipsa de exerciţiu a orchestrelor din acea vreme. La un concert dirijat de Mozart însuşi, el a întrerupt de mai multe ori orchestra, pentru

a o aduce la tempo-ul adecvat, fără să-l poată obține însă. După cum povestește un contemporan al său, Mozart a început atunci să lovească cu piciorul atît de violent încît i s-a desprins o cataramă de la pantof!

Constanța Mozart nu a fost conștientă, poate, întotdeauna că trăiește alături de un soț genial; ceea ce nu l-a împiedicat pe Wolfgang să-i adreseze scrisori drăgăstoase, vii și pline de spirit, după chipul și asemănarea muzicii sale! Iată una dintre ele [1].

Dresda, 16 aprilie 1789, la ora 11 și jumătate noaptea

Scumpă soțioară,

...Am o mulțime de recomandări să-ți fac.

1. Te rog să nu fi tristă.

2. Să ai grijă de sănătatea ta și să te ferești de primăvara înșelătoare.

3. Să nu ieși singură pe jos — sau și mai bine — să nu ieși deloc „pe jos".

4. Să fii sigură de iubirea mea. Nu ți-am scris încă nici o scrisoare fără să fi avut în fața mea portretul tău drag (...)

Și acum adio, iubita mea, comoara mea! Amintește-ți că în fiecare noapte, înainte de a mă culca, stau de vorbă cam o jumătate de oră cu portretul tău, și fac același lucru cînd mă trezesc...

O stu! stri! Te sărut și te strîng de 1 095 060 437 082 de ori în brațe (iată un exercițiu excelent pentru pronunție) și rămîn pentru totdeauna

al tău credincios soț și prieten
W.A.M.

[1] Extrasă din *Cele mai frumoase scrisori ale lui Mozart*, trad. P. Meylan, Ed. Cervin.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven, sculptură de Antoine Bourdelle.

11. SIMFONIA LA BEETHOVEN

OBSERVAȚII

1. Reflectați asupra evoluției pe care o reprezintă trecerea de la menuetul din *Simfonia I* de Beethoven, la scherzo-ul din *Simfonia a II-a*. Încercați să vedeți, în funcție de această evoluție, ce contribuție aduce Beethoven și ce anume resimțiți în fața muzicii lui.

2. Cum vă explicați faptul că Haydn a scris 125 de simfonii, Mozart 41, iar Beethoven numai 9?

Originalitatea lui Beethoven

Un ascultător neavizat ar putea întîmpina dificultăți dacă ar fi nevoit să diferențieze o compoziție de Haydn de alta scrisă de Mozart; dar acest lucru nu se întîmplă aproape niciodată cu o compoziție a lui Beethoven! De ce? Pentru că Beethoven, chiar dacă folosește limbajul clasicilor — în speță al lui Haydn sau al lui Mozart — îl folosește într-o manieră care îi este proprie: limbajul său este întotdeauna determinat de un element de necesitate, de intervenție dramatică de neînlăturat. La Beethoven, muzica nu mai este o distracție de societate; tot ceea ce el exprimă ne implică într-un anumit fel, obligîndu-ne să luăm o atitudine. Acesta este unul din motivele pentru care, după mai mult de un secol, muzica lui păstrează încă un ascendent atît de puternic asupra noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Dovada acestui ascendent o face cu prisosință interesul enorm de care se bucură simfoniile lui Beethoven (unele din ele fiind prezente în toate stagiunile de concerte), nenumăratele studii și lucrări care li s-au consacrat și, în sfîrșit, dragostea constantă manifestată de publicul cel mai diferit. Chiar dacă simfoniile nu reprezintă decît o parte a creației beethoveniene, ele alcătuiesc laolaltă o oglindă fidelă și completă. Beethoven însuși spunea:

„...În simfonie mă simt cu adevărat în elementul meu. Întotdeauna aud parcă în adîncul ființei mele sunetele unei mari orchestre."

Prin simfonii se face trecerea de la Beethoven cel de 30 de ani, de pe atunci profund original, deși încă influențat într-o oarecare măsură de Haydn și Mozart, la marele Beethoven din *Simfonia a IX-a*, care a dat viață sonoră unui vis de o intensitate extraordinară. Tot prin simfonii îl cunoaștem pe Beethoven din anii săi de febrilă creație, de bucurie și de optimism.

Iată lista celor 9 simfonii caracterizate pe scurt:

Simfonia I, în do major, op. 21 (1799—1800), poate fi considerată ca un omagiu adus lui Haydn și Mozart, dar în orice caz se simte că este scrisă de Beethoven!

Simfonia a II-a, în re major, op. 36 (1802) — plină de robustețe și de avînt tineresc.

Simfonia a III-a, în mi b major, op. 55, denumită *Eroica* (1804), este prima simfonie care aparține perioadei de maturitate; se caracterizează prin măreție și forță.

Simfonia a IV-a, în sib major, op. 60 (1806) — singura care reflectă la Beethoven o perioadă de mare fericire.

Simfonia a V-a, în do minor, op. 67 (1807) — celebră, datorită motivului său inițial de 4 note:

una din cele mai tipic beethoveniene, prin climatul său dramatic și voluntar.

Simfonia a VI-a, în fa major, op. 68, denumită *Pastorala* (1808), este expresia muzicală a dragostei lui Beethoven pentru natură.

Simfonia a VII-a, în la major, op. 92 (1812) — *Apoteoza dansului* spunea Wagner. Se poate! Dar mai întîi o lucrare de muzică pură în care elementul ritmic joacă un rol preponderent.

Simfonia a VIII-a, în fa major, op. 93 (1812) — mai veselă, mai puțin marcată de acea tensiune dramatică, specific beethoveniană.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia a IX-a, cu cor, în re minor, op. 125 (1817—1823) — un întreg univers uimitor prin măreția, generozitatea și amploarea gîndirii.

Contribuția lui Beethoven

Chiar dacă Beethoven nu a inovat în domeniul limbajului muzical, mulțumindu-se să dea numai o notă personală acestui limbaj, în schimb contribuția lui rămîne considerabilă în *planul formelor*. El lărgește, mlădiază și supune forma necesităților expresive, mărind importanța dezvoltării, a *codei*, atribuind mișcării lente o nouă dimensiune, înlocuind menuetul cu scherzo-ul. Se poate spune chiar, că spre sfîrșitul vieții, Beethoven renovează formele: finalul *Simfoniei a IX-a* este un exemplu strălucit în acest sens.

În același timp, Beethoven întărește orchestra simfonică: numărul cornilor se ridică la 3 apoi la 4; îi mai adaugă picola, contrafagotul, trombonii, timpanul și talgerele. În felul acesta, Beethoven extinde limitele orchestrei în registrele acut și grav și, în plus, îi conferă o sonoritate nouă, masivă și compactă.

*

Două exemple care se completează reciproc sînt în măsură să ilustreze arta simfonică beethoveniană: *Simfoniile a IV-a și a V-a.*

Simfonia a V-a în do minor, op. 67 (1805—1807)

Ludwig van Beethoven

BEETHOVEN ȘI SIMFONIA V-A. *Imediat după terminarea* Simfoniei „Eroica", *Beethoven începe o nouă simfonie, în do minor. Tonalitatea pare să-i convină, dar cu toate acestea, el își părăsește lucrarea, pentru a scrie, în 1806, parcă dintr-o răsuflare, îndemnat fiind de o fericire neașteptată* — Simfonia a IV-a. *Terminînd-o, Beethoven se reîntoarce la* Simfonia a V-a. *În istoria muzicii, rareori asistăm la o întîlnire atît de extraordinară, o contopire atît de desăvîrșită între voința creatoare a unui om și realizarea ei în planul material și formal.*

Simfonia a V-a — *începînd cu primul motiv de 4 sunete și pînă la perorația sa înflăcărată — se dovedește o operă de geniu. În ea este exprimat totul, cu o intensitate, o densitate și o forță care impun admirație. Se spune despre ea că este simfonia destinului: nu atît pentru faimosul motiv care*

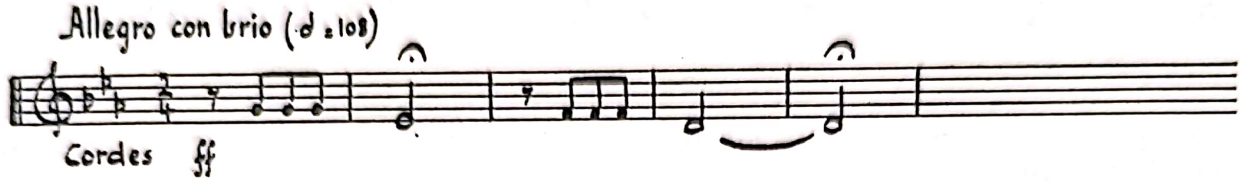
Scanned with OKEN Scanner

evocă bătăile destinului la uşă, cît mai ales pentru lecţia de curaj şi de măreţie pe care ne-o dă Beethoven, în lupta sa ca om faţă în faţă cu propria-i soartă.

LUCRAREA

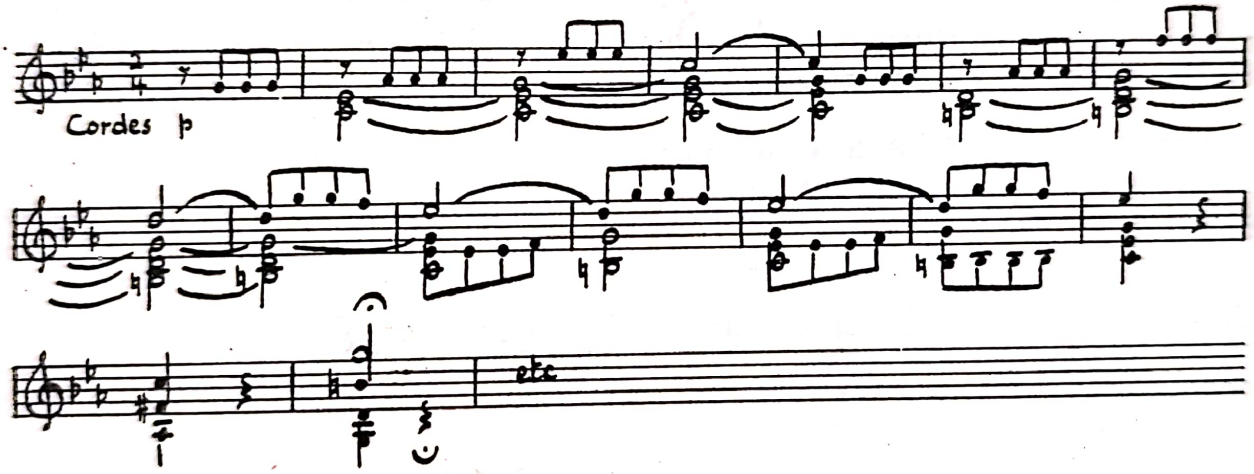
Partea I — Allegro con brio

Motivul scurt de patru sunete, repetat de două ori, deschide lucrarea:



Oricît ar părea de neverosimil, acest motiv atît de concentrat şi plin de energie stă la baza întregii mişcări: aproape 500 de măsuri!

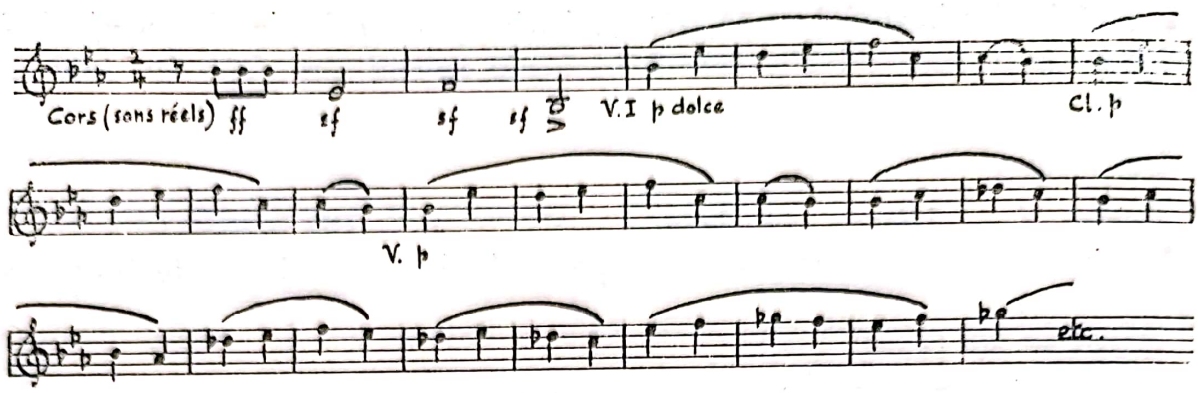
Priviţi de exemplu prima temă:



Totuşi, nu vă uitaţi numai la motivul iniţial, căci, de fapt, el acoperă această linie melodică:

După un pasaj modulant, care ţine loc de punte, apare tema a doua. Prima secţiune a acesteia, cîntată de corni, prezintă o înrudire cu motivul iniţial, dar a doua secţiune, în mi b major (relativa lui do minor), se opune primei teme, prin linia sa mlădioasă, învăluitoare, prin caracterul său mai feminin. Ascultaţi şi basul: se aude în continuare ritmul caracteristic al temei I. Şi astfel, prin această înrudire tematică, se consolidează întreaga mişcare:

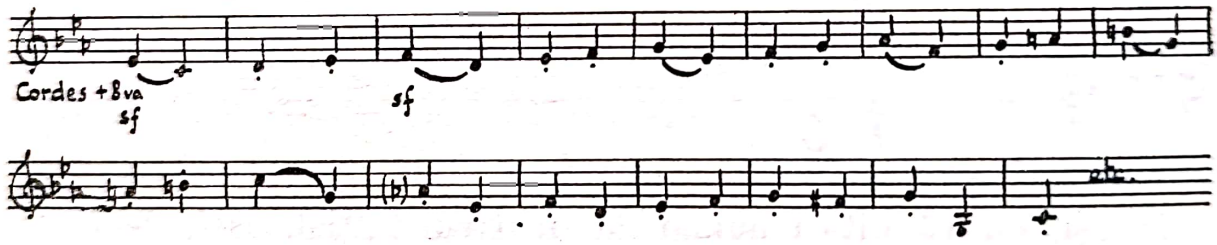
Scanned with OKEN Scanner



Expoziția acestei forme sonată se termină tot cu motivul principal, în mi b major.

Dezvoltarea, destul de scurtă, este construită în primul rînd pe faimosul motiv și pe scheletul său ritmic, precum și pe unele elemente esențiale ale temei a II-a. Observați în mijlocul dezvoltării un pasaj celebru, format din acorduri dialogate în *piano*, între instrumentele de suflat de lemn și coarde, înainte ca cele „două semnale" ale motivului inițial să anunțe intrarea reexpoziției.

Reexpoziția. Tema a II-a apare aici în do major. Ea este urmată de o dezvoltare importantă și categorică, într-o succesiune de pătrimi accentuate,

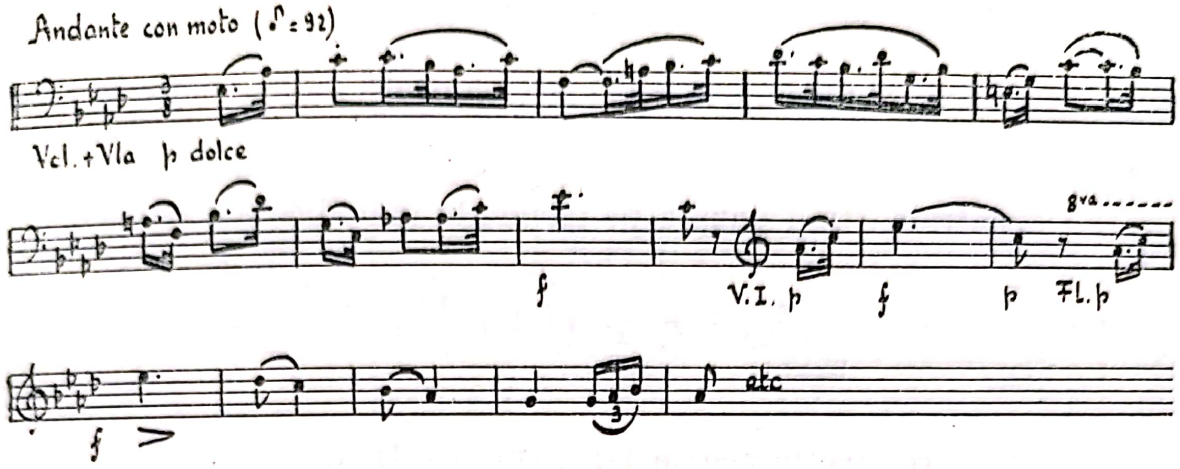


și de dialogul dintre instrumentele de suflat și coarde, un fel de prelungire a dialogului din dezvoltare.

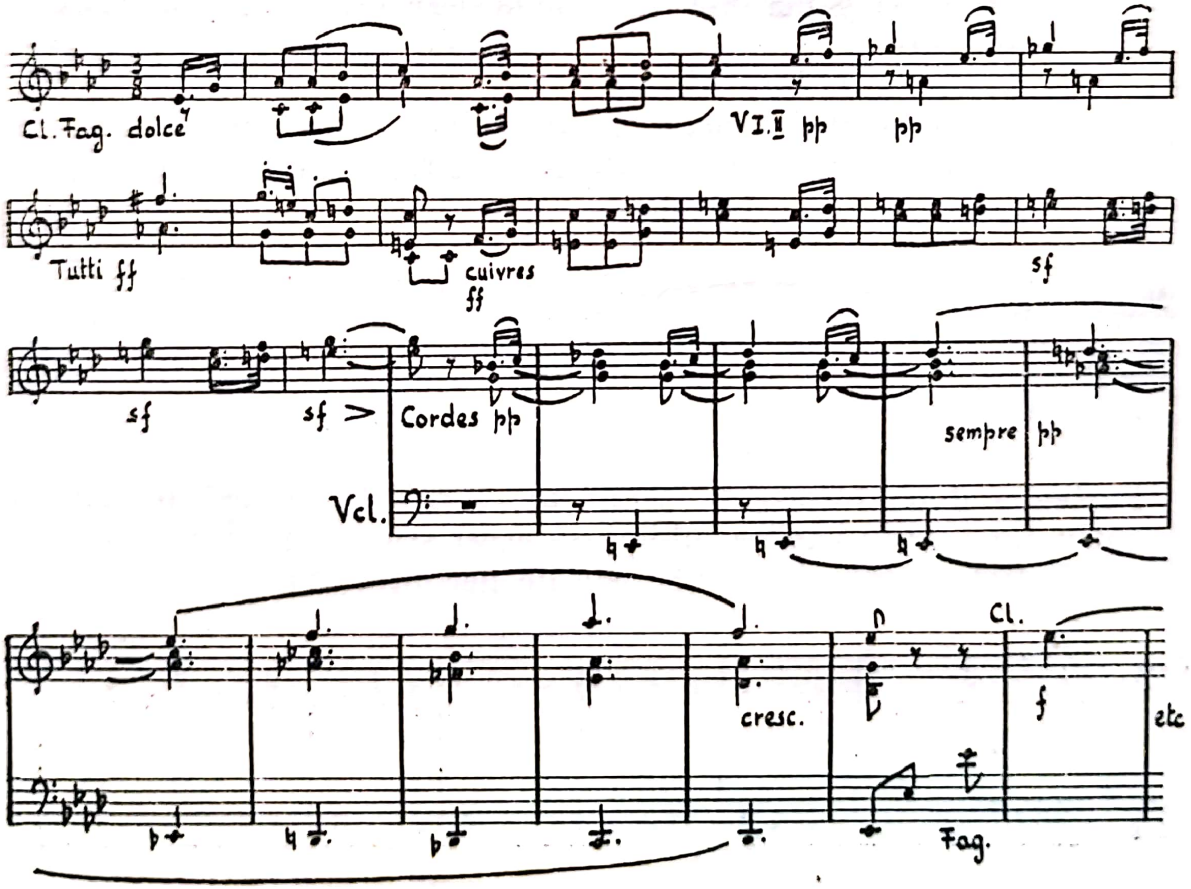
Partea a II-a — Andante con moto.

Acest andante își merită cu prisosință numele; chiar dacă tonalitatea sa, la b major și caracterul său general ne liniștesc după audierea primei mișcări, se simte totuși în el voința de a merge înainte, fără încetare. Acest mers înainte reiese din factura primei teme care începe cu anacruză; reiese și din înrudirea dintre cele două teme secundare și tema principală (ele se trag direct din aceasta!). Reiese, în sfîrșit, din arhitectura întregii mișcări, care evită trăsătura „statică" tradițională a unei forme cu variațiuni.

Tema principală este expusă de viole și violoncele:



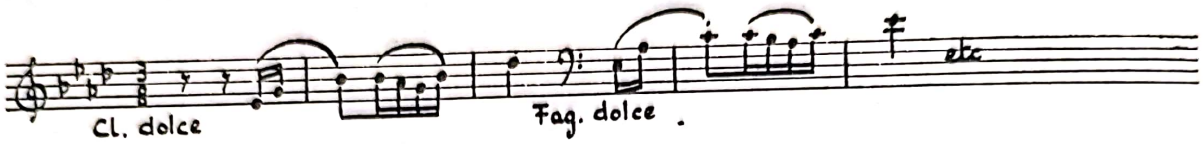
Cele două teme secundare se înlănțuie; observați trecerea de la prima la a doua, printr-o bruscă izbucnire a lui do major; admirați mai ales modulațiile de la sfîrșitul temei a doua, atît de subtile, și care dezvăluie un Beethoven mai poetic, mai intim:



Var. I: Tema I apare în variații ornamentale la violoncel în șaisprezecimi, în timp ce temele a II-a și a III-a sînt suprapuse unei figurații agitate, în treizecidoimi.

Var. a II-a: aici, destul de surprinzător, doar tema I este variată de trei ori: prima, la violă și violoncele, a doua oară, la vioară, iar a treia oară, la violoncel și contrabas, tot în treizecidoimi.

Var. a III-a: această variațiune ține locul unei scurte dezvoltări centrale, fiind bazată pe elemente melodice ale temelor



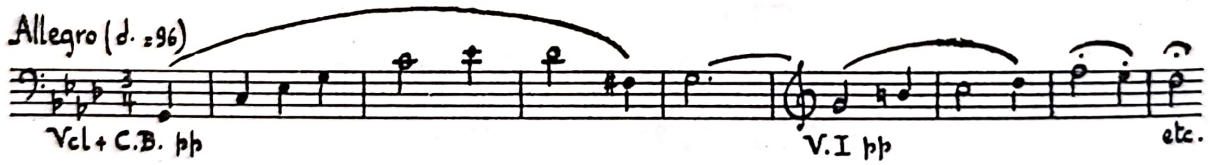
pe care Beethoven le tratează printr-un contrapunct foarte expresiv, înainte de revenirea cu forță a temei secundare.

Var. a IV-a: Beethoven pregătește aici o gradație puternică: tema principală apare întîi în minor, la suflătorii de lemn, apoi în major, cîntată de toată orchestra, sub formă de canon între suflători și viori: acesta constituie momentul culminant al mișcării.

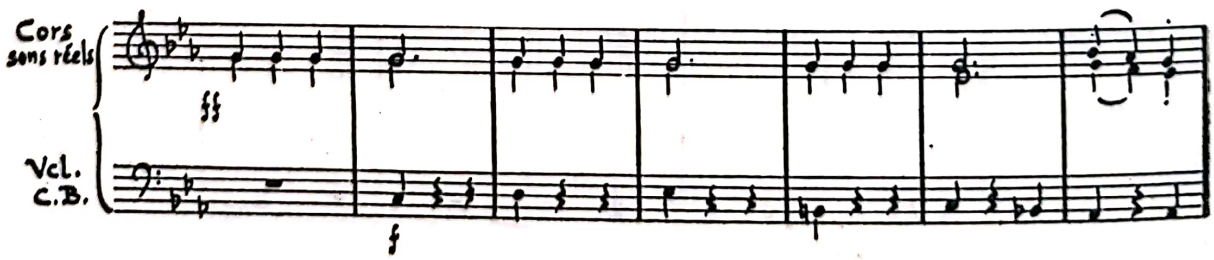
Var. a V-a: De aici înainte, ultima variație este o *coda*, *più mosso* amplă și generoasă, aasemănătoare cu tema principală din andante.

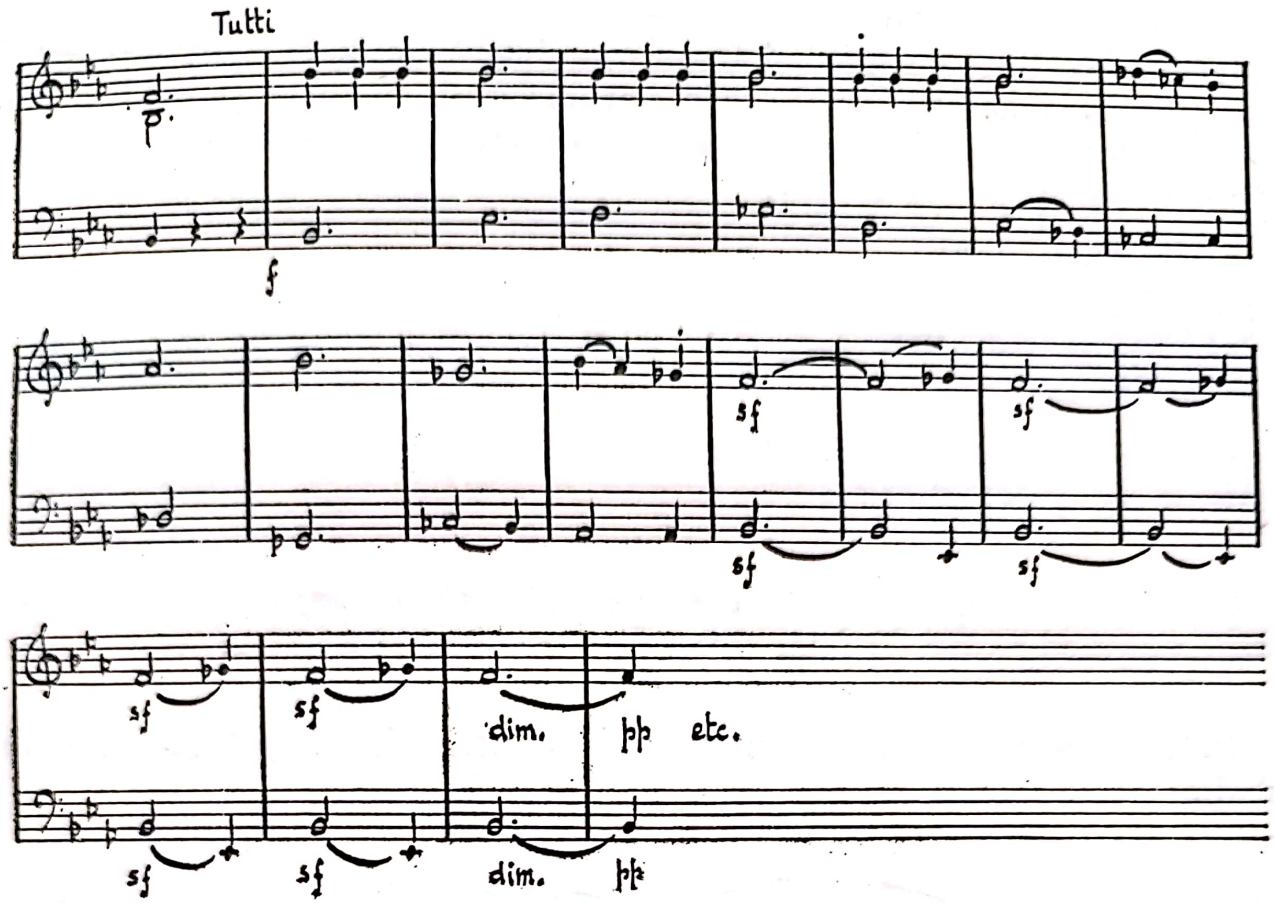
Partea a III-a: Allegro

Tema acestui scherzo în do minor este formată din două părți. Prima pornește de la registrul grav al orchestrei, în *sotto voce*, ca o întrebare:

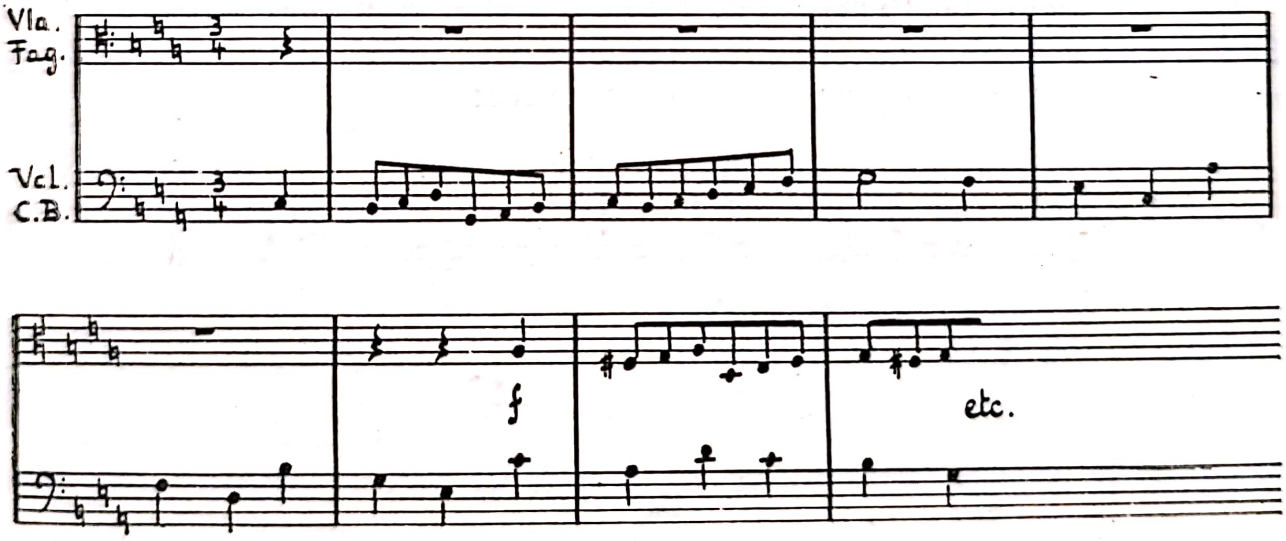


Partea a doua formează răspunsul; cornii îi conferă un caracter imperativ, iar mersul basilor subliniază acest sentiment. Înrudirea sa cu motivul inițial al primei mișcări este de necontestat:





Trio, în do major, scris foarte contrapunctic, este un fugato plin de vitalitate pe această temă:

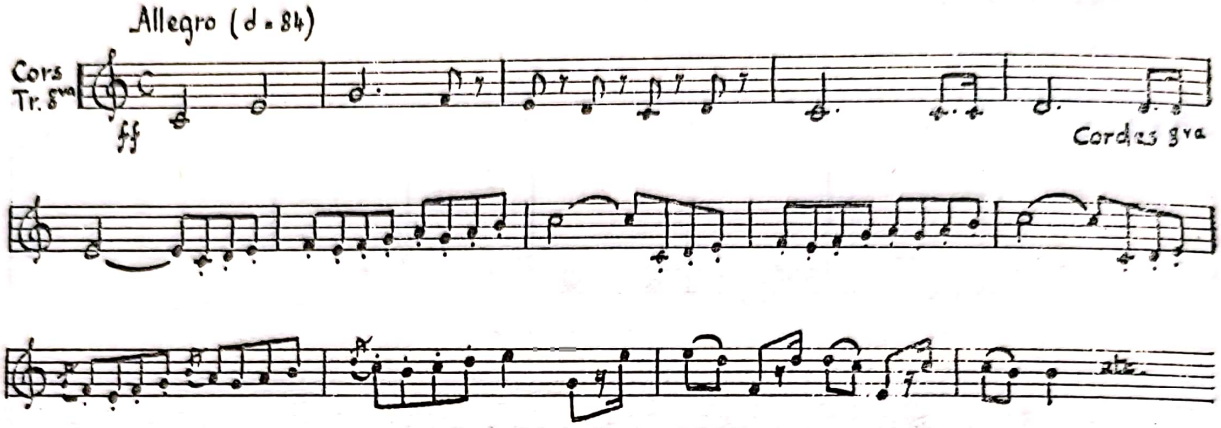


Un decrescendo general aduce din nou scherzo-ul, dar într-o altă versiune, diferită de cea dintîi: mult mai scurtă, dar mai ales misterioasă. Aici, într-o atmosferă de așteptare, pe o *pedală* de dominantă, accentuată de pulsațiile neîncetate ale talgerelor, se pregătesc forțele care vor izbucni în final.

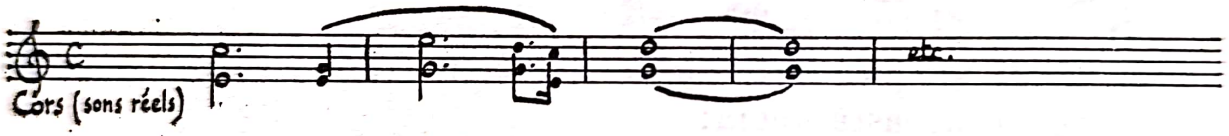
Scanned with OKEN Scanner

Partea a IV-a: Allegro

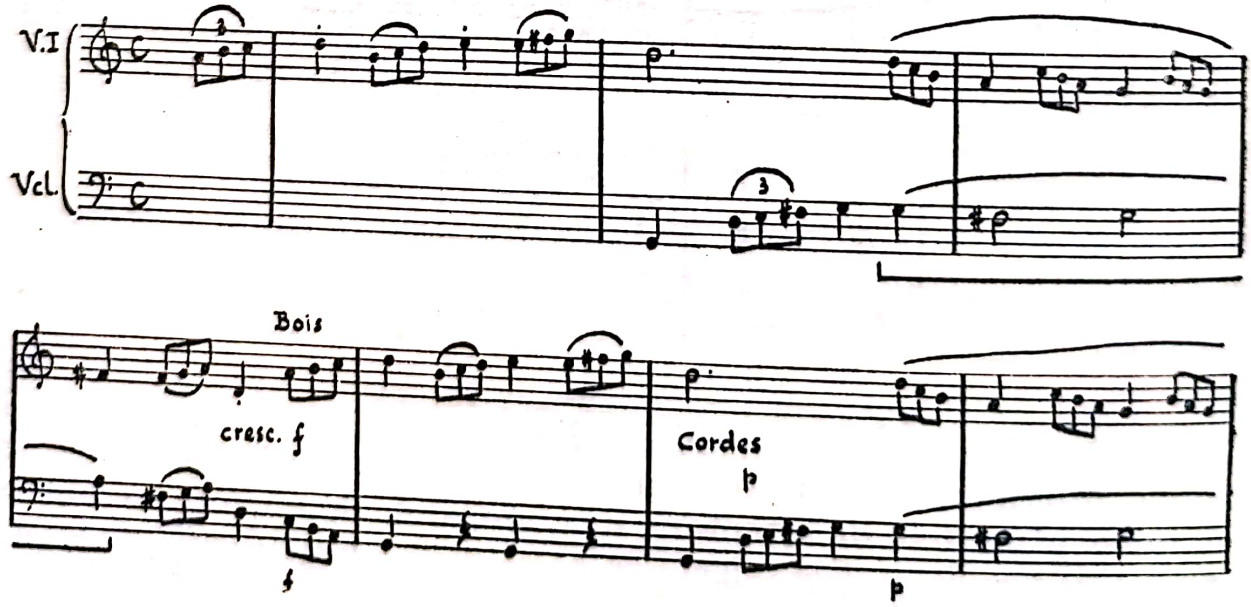
Forța exaltantă a primei teme marchează de la început atmosfera excepțională a acestui final. Prin entuziasmul, bucuria și avîntul său, tema proclamă cu tărie tonalitatea lui do major, consacrînd astfel victoria definitivă asupra destinului:



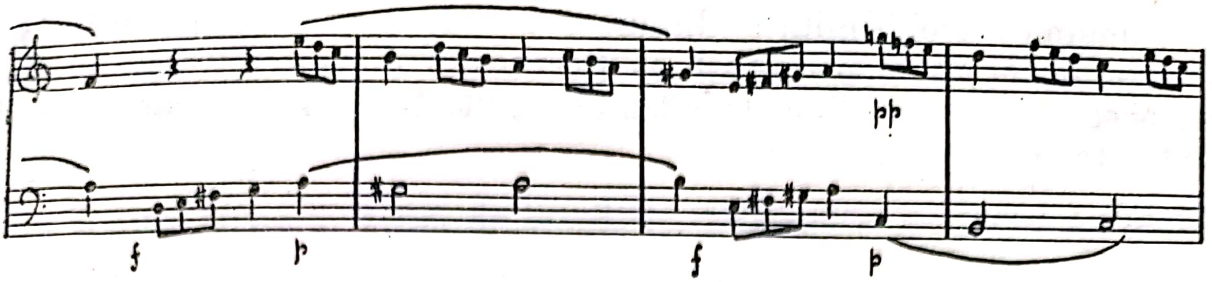
Puntea este concepută în același spirit, prin amploarea gestului melodic:

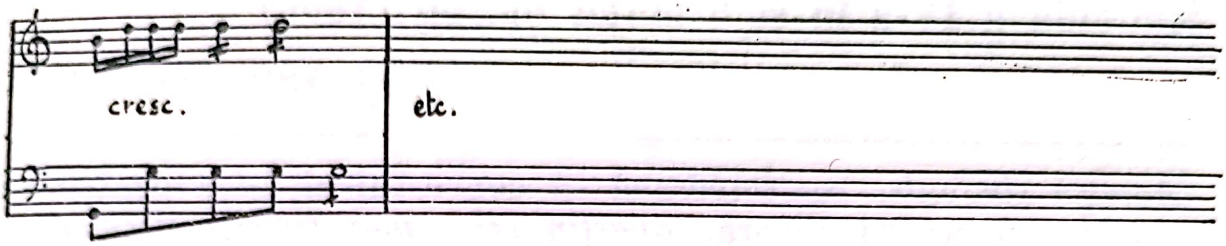


Ca de obicei, la Beethoven, tema a doua este mai feminină; aici, mlădioasă și volubilă ea exprimă tot bucurie; observați mai ales basul, care va juca un rol important în dezvoltare:

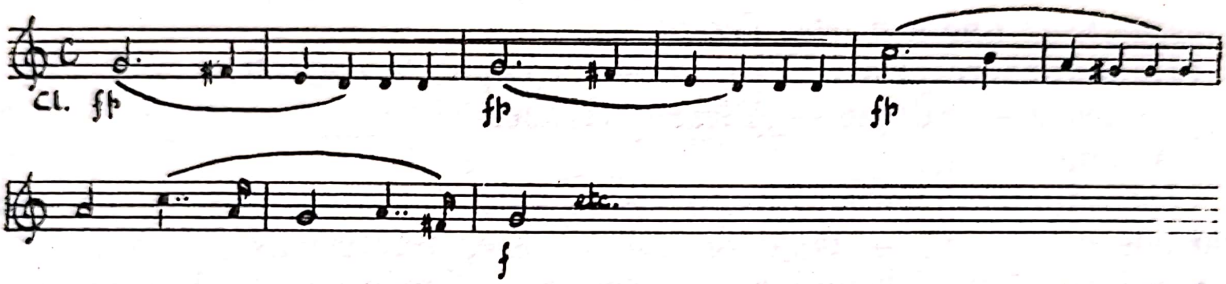


Scanned with OKEN Scanner





O temă concluzivă şi categorică încheie expoziţia:

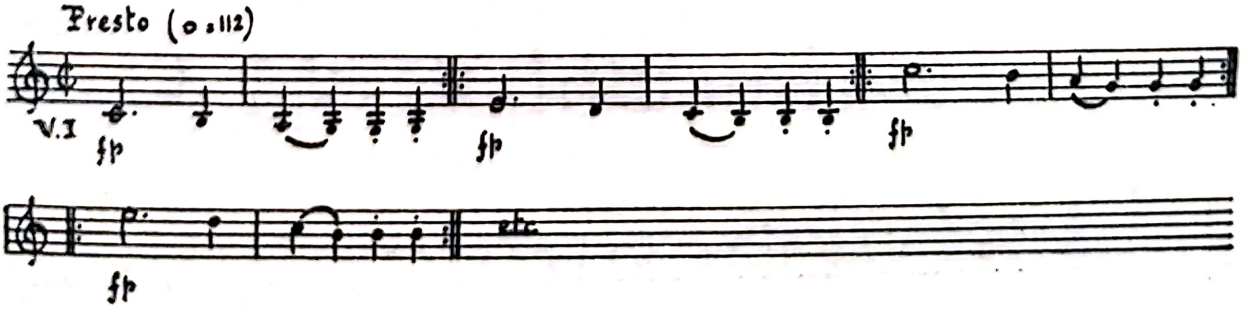


Dezvoltarea este bazată în special pe tema a doua şi pe basul ei, al cărui element melodic (subliniat în exemplul muzical) devine un contrasubiect foarte activ.

În ceea ce priveşte reexpoziţia, ea nu intervine în momentul în care este aşteptată, ci este precedată de o scurtă reamintire dureroasă şi apăsătoare a scherzo-ului.

Beethoven inaugurează acum un procedeu pe care îl va repeta în finalul *Simfoniei a IX-a* (v. p. 217), şi de care îşi vor aminti Schumann (v. p. 284) şi César Franck. Prin acesta, fără îndoială, Beethoven înţelege să pregătească o revenire strălucitoare a primei teme în reexpoziţie.

Dezvoltarea finală foloseşte mult tema a doua şi motivul din punte uşor modificat. Astfel ne conduce spre o *coda*, în *presto*, foarte ritmată şi melodioasă. Tema sa este aceeaşi temă concluzivă din expoziţie, iar basul reaminteşte pentru ultima dată de celebrul motiv al destinului:



Lungimea neobișnuită a discursului — 40 de măsuri în acorduri perfecte — dovedește cu prisosință că Beethoven încheie întreaga simfonie prin această mișcare. Pînă la ultimul sunet, ea rămîne o capodoperă a voinței triumfătoare.

*

Simfonia a IV-a în si b major op. 60 (1806)

Ludwig van Beethoven

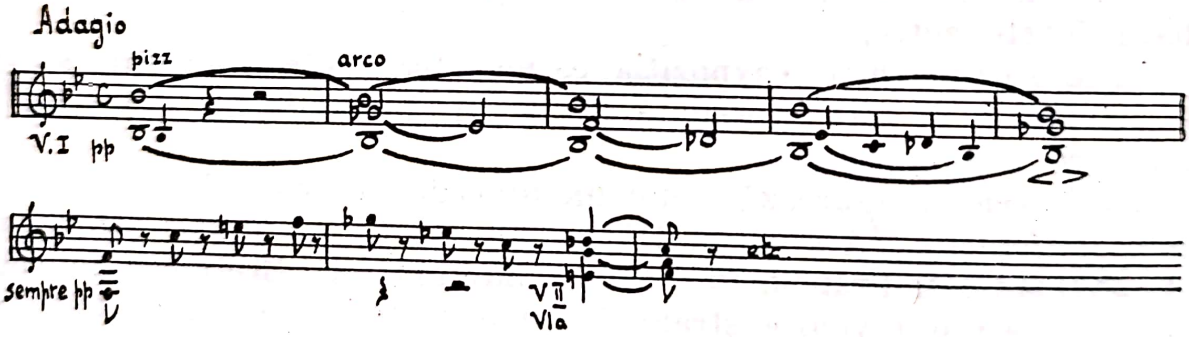
Această simfonie, contemporană cu concertul al 4-lea pentru pian *și cu* concertul pentru vioară, *aparțin celei mai fericite perioade din viața lui Beethoven. În vara anului 1806, petrece cîteva luni în casa prietenilor săi Brunswick, la Martonvasar, în Ungaria, și acolo, probabil, se logodește cu una din fete, Tereza.*

Lucrarea respiră fericire de la un capăt la celălalt.

Partea I — Adagio — Allegro vivace.

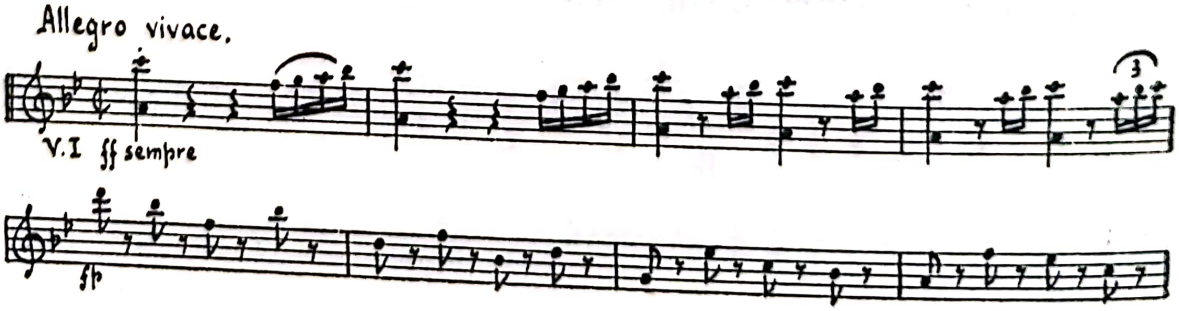
Adagio

Introducerea lentă, începe cu o notă întreagă, ținută, sub care coardele desenează o melodie coborîtoare, misterioasă, nehotărîtă și foarte liniștită în si b major, care se termină prin sunete detașate, și ele foarte calme și pătrunse de emoție:

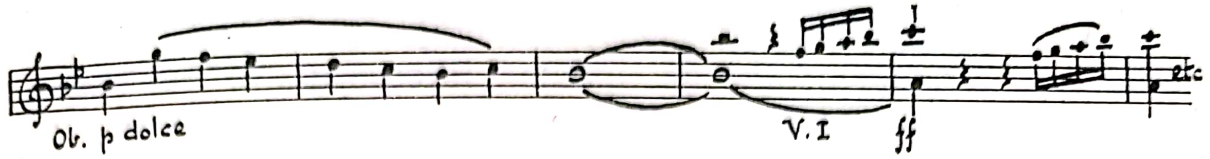


Allegro vivace

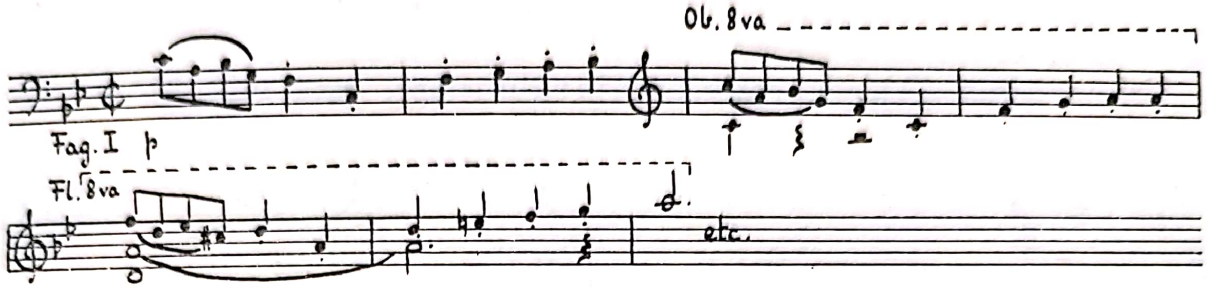
Două anacruze pregătesc intrarea primei teme, în si b major, temă plină de veselie, de salturi avîntate și nerăbdătoare:



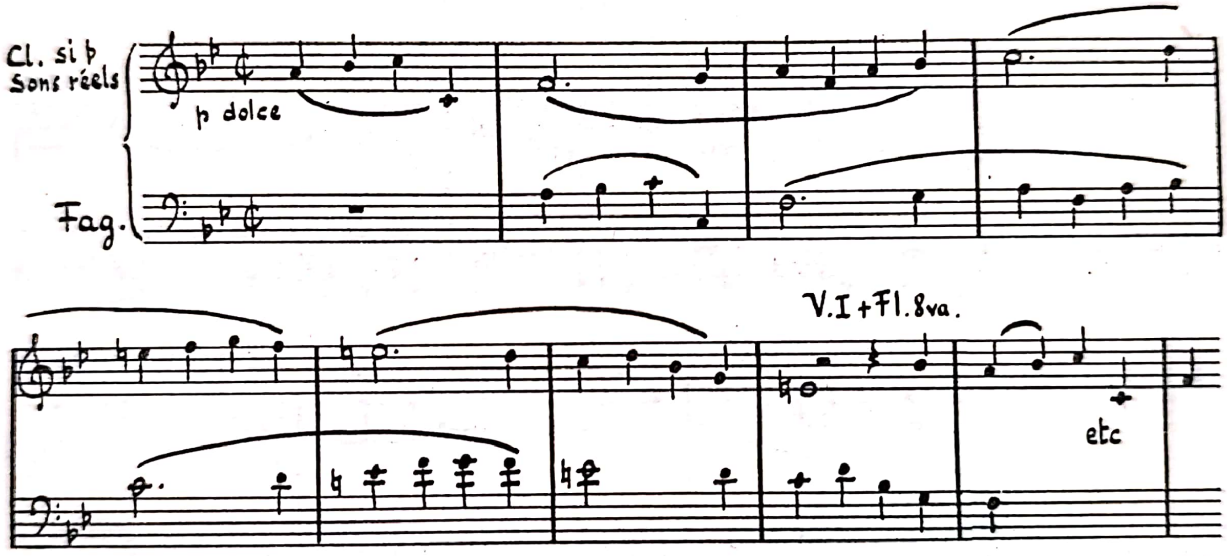
Scanned with OKEN Scanner



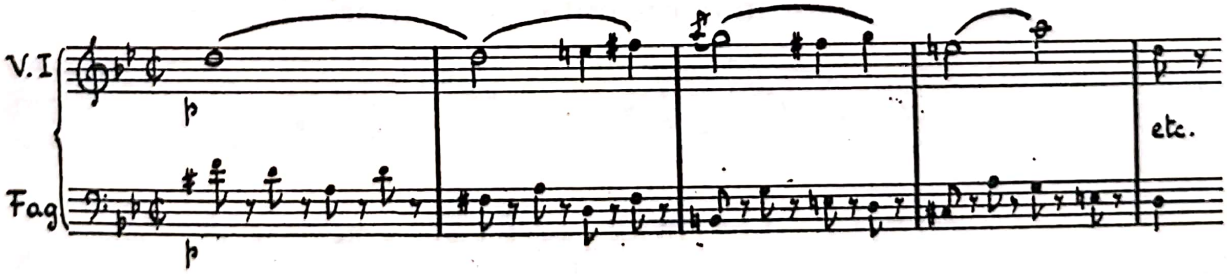
În punte apare o temă de tranziție, proaspătă, de factură rustică,



care anunță intrarea temei a doua în fa major, jucăușă, construită în formă de canon și expusă mai întîi de clarinet și fagot:



Dezvoltarea, bazată pe tema I, introduce un (fel de) contrasubiect, pe care Beethoven îl aplică peste tema I:



Observați lungul tremolo al timpanilor în pianissimo și numeroasele reluări ale temei — mai mult de treizeci de anacruze! Ele pregătesc *reexpoziția* clasică, dovedind supremația tonalității principale si bemol major, luminoasă și calmă. O scurtă *coda*, care se bazează pe prima temă, încununează totul.

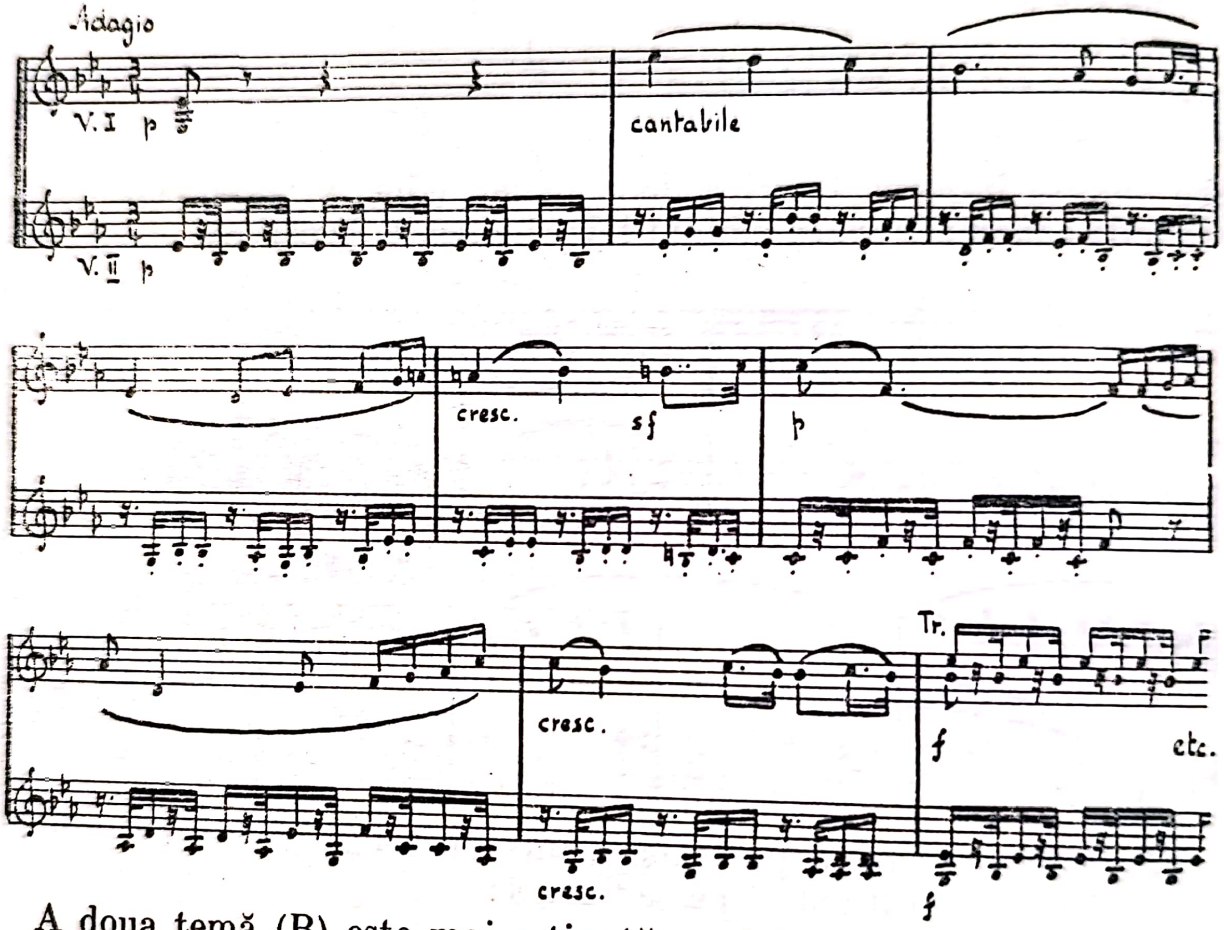
Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a — Adagio

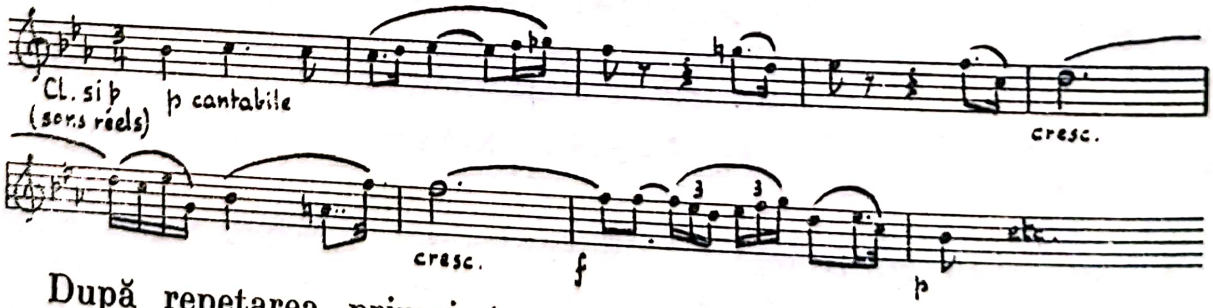
Acest adagio reprezintă, poate, punctul culminant al simfoniei; în orice caz, este momentul de maximă intensitate, o revărsare de lirism a cărei amploare arareori a fost depășită de Beethoven sau de alții.

Scris într-o formă neregulată, în mi b major, subdominanta tonalității principale, el are la bază două teme, care, la rîndul lor, se sprijină pe o formulă ritmică persistentă ce reapare pe tot parcursul piesei, sub forme variate.

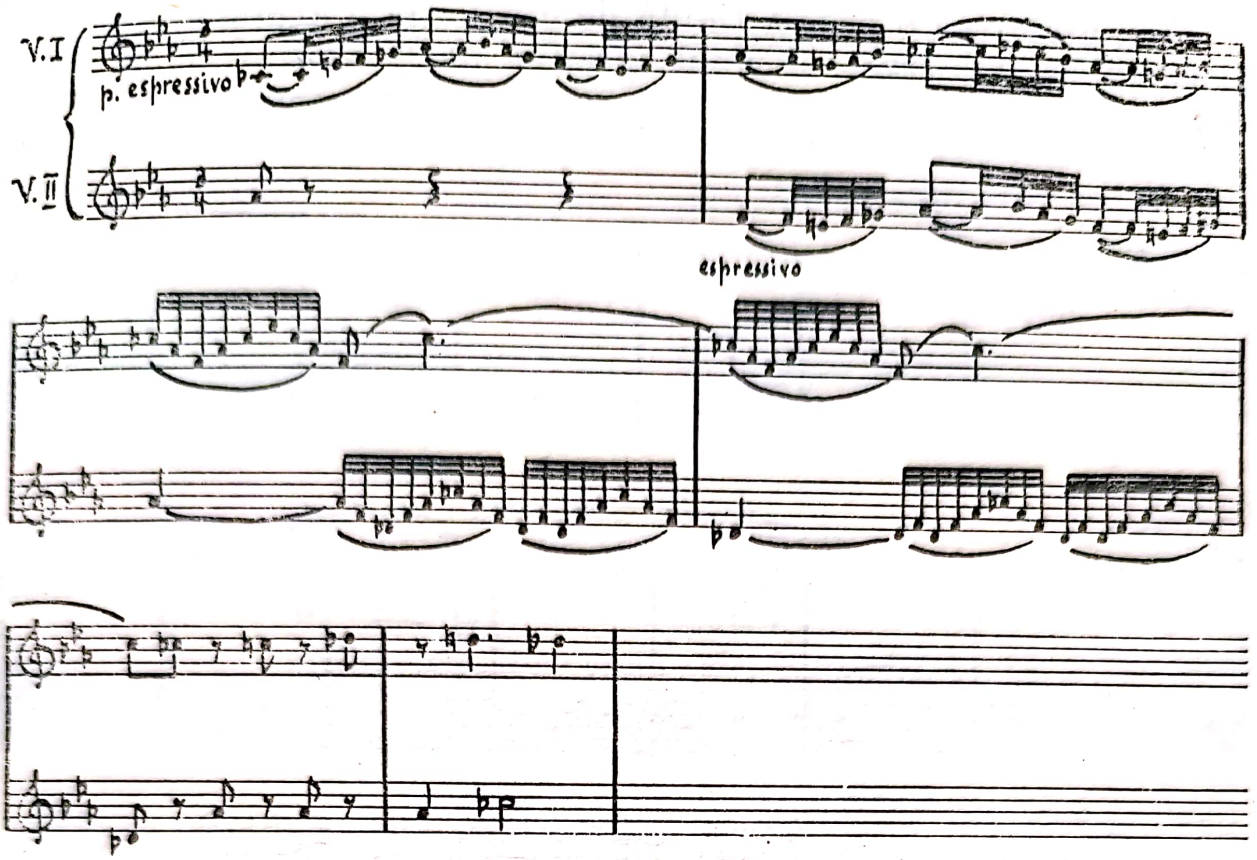
Prima temă (A), expresivă și învăluitoare, este cîntată de viori:



A doua temă (B) este mai reținută, mai interiorizată:



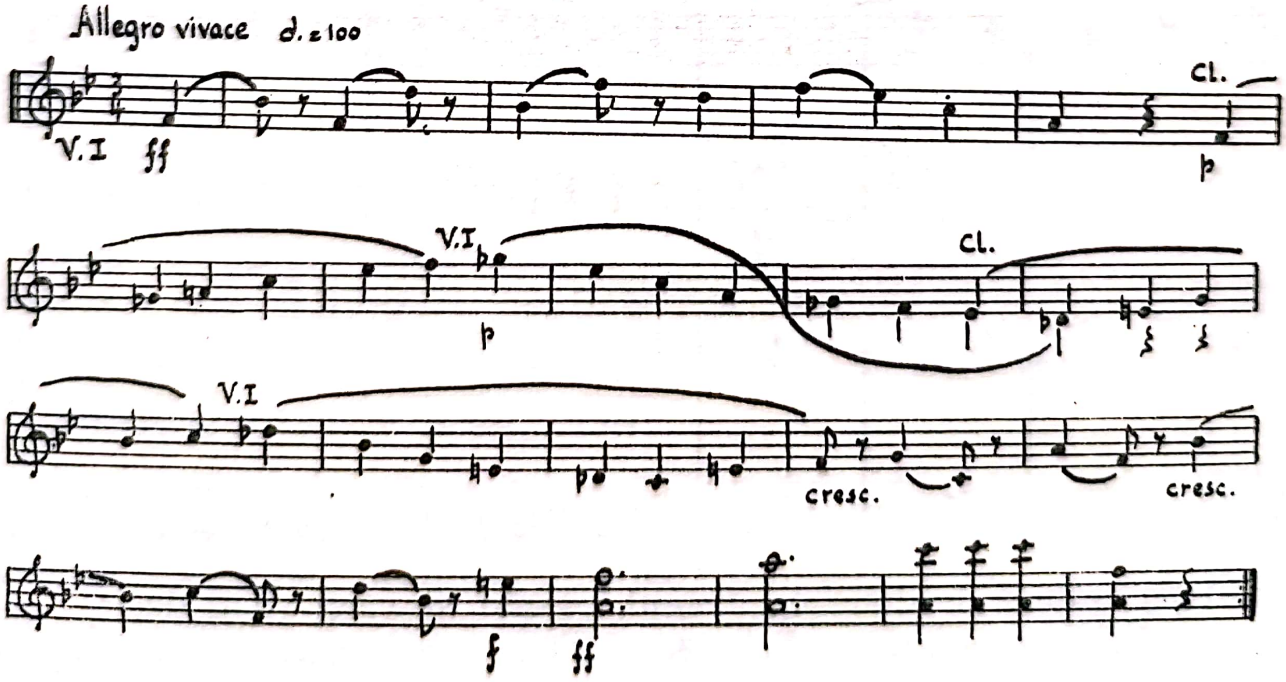
După repetarea primei teme pătrundem în miezul compoziției printr-o puternică modulație în sol b major (C), un contrapunct susținut de viori înseninează atmosfera,



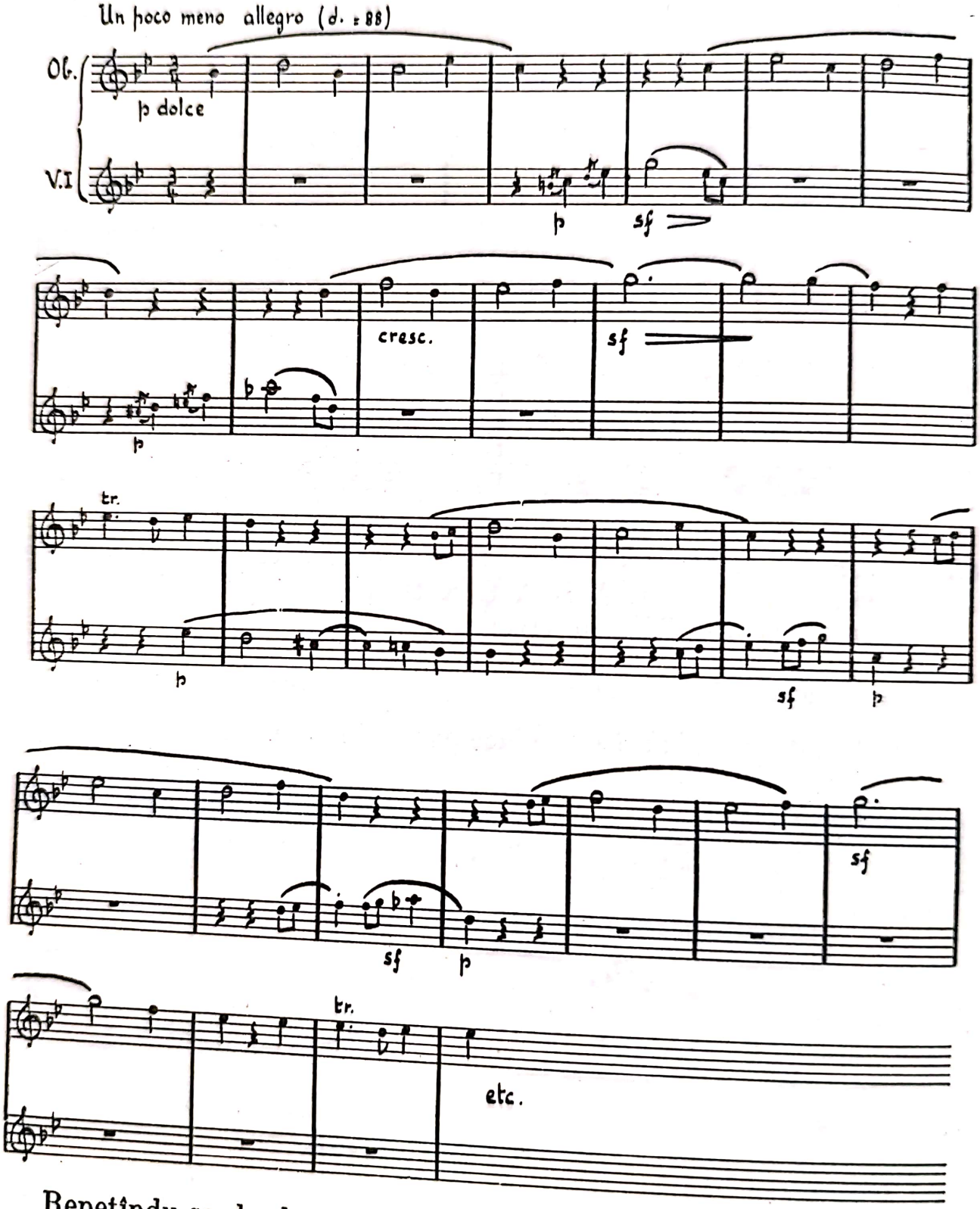
înainte de reexpunerea celor două teme, cu care se termină mișcarea. Planul acesteia, ar fi deci: A B A C A B A

Partea a III-a — Allegro vivace.

Acest scherzo, foarte rapid (♩. = 100 !) , începe cu o temă care pare să fie scrisă în doi timpi; ceea ce o face parcă și mai iute în desfășurarea ei:



Trio, așezat pe o pedală ținută de corni, are o expresie mai calmă, mai cantabilă. Observați desenul sprinten de la viori — ca un fel de ecou:

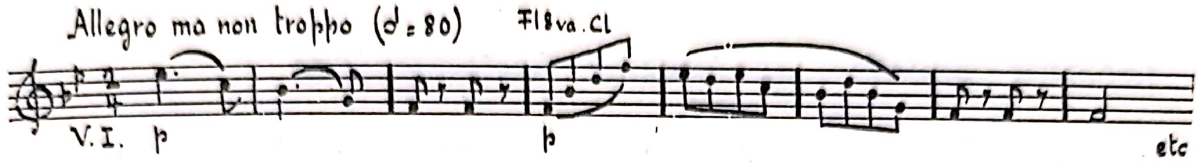


Repetîndu-se de două ori trio-ul, planul mișcării va fi deci:
Scherzo — Trio — Scherzo — Trio — Scherzo

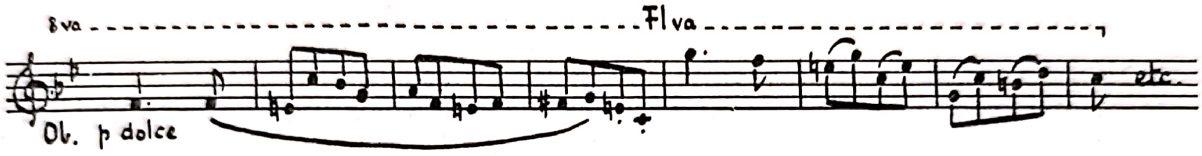
Scanned with OKEN Scanner

Partea a IV-a — Allegro ma non troppo

Finalul, în formă de sonată, este şi el impregnat de voioşie. Chiar din tema I, precedată de un desen dinamic în şaisprezecimi, iese în evidenţă avîntul tinereţii:



În schimb, tema a II-a este mai feminină:



Expoziţia se încheie tumultuos, marcată fiind de accente ritmice tipic beethoveniene, pe care le vom regăsi în *dezvoltare*, bazată, în primul rînd, pe tema I cu figuraţia ei în şaisprezecimi şi, în al doilea rînd, pe accentele menţionate mai sus. Un pasaj la fagot, destul de dificil pentru interpret, aduce *reexpoziţia*. Cele două teme, sînt bineînţeles în tonalitatea principală, iar o *coda*, precedată de o pedală de orgă, încheie cu strălucire simfonia.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

În legătură cu celebrul motiv din Simfonia a V-a

Întrebat asupra originii unui motiv atît de straniu şi atît de abrupt, Beethoven i-ar fi răspuns lui Schindler, confidentul său: „Aşa bate destinul la uşă!“

Formula a avut succes.

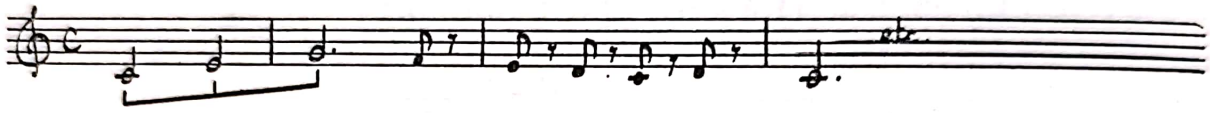
În timpul celui de-al doilea război mondial, postul de radio al Franţei libere, refugiat la Londra, a ales ca emblemă litera V, iniţiala cuvîntului victorie; deoarece în alfabetul morse litera V se reprezintă prin ... —, cineva a avut o idee extraordinară, anume aceea de a alege ca indicativ radiofonic motivul beethovenian cîntat la timpani.

Scanned with OKEN Scanner

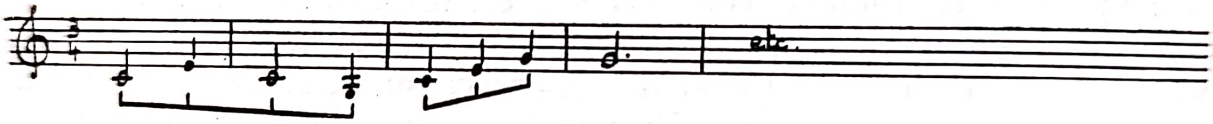
Către sfîrșitul vieții, Honegger compune a cincea simfonie a sa. O denumește *Simfonia a V-a Di tre re* (a celor trei re). Întrebat asupra acestui titlu enigmatic, răspunde : „ar fi o îndrăzneală prea mare din partea unui compozitor, care ajunge la această cifră, să-și intituleze lucrarea *Simfonia a V-a* fără altă precizare. De multă vreme, singura veritabilă „a V-a" este cea a lui Beethoven" [1].

Aspectul melodic al temelor beethoveniene

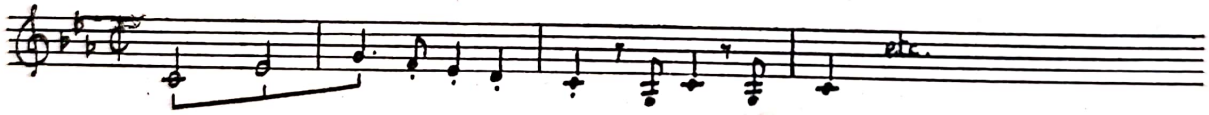
Dacă examinăm aspectul melodic al temelor la Beethoven, ca de pildă al celei din finalul *Simfoniei a V-a*, pe care am analizat-o:



cea din prima mișcare a *Simfoniei „Eroica"* (transpusă aici în do major pentru a putea fi comparată):



cea din mișcarea a treia a *Concertului nr. 3 pentru pian:*



și încă multe altele, ne frapează faptul că toate se sprijină pe treptele principale ale gamei, și aproape întotdeauna pe arpegiul acordului perfect. Poate că această grijă este inconștientă la Beethoven. Cine poate ști? În orice caz însă, în felul acesta tema întîia cîștigă în siguranță, în sobrietate, chiar și în elocvență, dobîndind un aspect masculin caracteristic. În plus, aceste teme ce pot fi considerate drept *armonice*, din moment ce se bazează pe intervale nealăturate, au avantajul de a preciza de la început tonalitatea lucrării. În contrast, temele II și celelalte teme secundare, mai suple, mai volubile, mai *melodice*, adeseori folosesc fragmente din gamă în sunete alăturate.

---

[1] *Convorbiri radiofonice cu Bernard Gavoty*, citate de W. Tappolet: *Arthur Honegger*, p. 257.

Scanned with OKEN Scanner

12. SIMFONIA ÎN SECOLELE AL XIX-LEA ŞI AL XX-LEA

Ce se mai poate face după Beethoven?

Schubert este cel care a pus această întrebare. Dar de ce?

Pentru că prin Beethoven, simfonia clasică a ajuns la apogeul ei. Compozitorii nu-şi mai pot asuma acum riscul de a merge pe acelaşi drum.

Doar dacă muzica ar găsi căi noi de afirmare...

Şi ea le descoperă într-adevăr către anii 1820—1830, o dată cu apariţia *romantismului*; această nouă stare de spirit se traduce în muzică prin importanţa sporită acordată unor elemente dintre cele mai diverse:

— influenţa literaturii asupra muzicii, redată în lieduri şi în poeme simfonice,

— sentimentul naturii în muzică: evocarea sau descrierea peisajelor, a regiunilor;

— atracţia către supranatural şi visare;

— influenţa muzicii populare şi folosirea melodiilor de esenţă folclorică;

— dar mai ales o exprimare din ce în ce mai personală a compozitorului.

Toate aceste elemente modifică climatul muzical al unei epoci, iar simfonia va fi şi ea puternic marcată.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorii

Un romantism moderat cultivă *Schubert* (1797—1828), care scrie 8 simfonii, între anii 1813—1828; destul de moderat, dar tinzînd către poemul simfonic la *Mendelssohn* (1809—1847), autorul a 5 simfonii, dintre care *Scoţiana*, *Italiana* şi cea denumită a *Reformei.*

La *Schumann* (1810—1856), care scrie 4 simfonii, exigenţele exprimării impun căutarea unor noi soluţii formale, *ciclice* între altele.

Romantismul se manifestă mult mai activ, transformînd simfonia în lungi poeme simfonice, la *Berlioz* (1803—1869), şef de grupare cu a sa *Simfonie fantastică*, compusă în 1830 (v. p. 94) şi la *Liszt* (1811—1886) autorul *Simfoniei Faust* şi al *Simfoniei Dante.*

În sfîrşit, prin înflorirea *şcolilor naţionale,* orizontul muzical se lărgeşte, iar simfonia evoluează:

— *în Rusia*, *Borodin* (1834—1887) îi imprimă un accent tipic rusesc, în timp ce Ceaikovski (1840—1893), autor de 6 simfonii, rămîne mai „occidentalizat";

— *în Cehoslovacia*, *Dvorak* (1841—1904) devine celebru prin simfonia sa intitulată *Din lumea Nouă;*

— *în Franţa*, *César Franck* (1822—1890) compune o minunată *Simfonie în re minor; Saint-Saëns* (1835—1921), *d'Indy* (1851—1931), *Lalo* (1832—1892), *Dukas* (1865—1935) se supun şi ei rigorilor genului.

*

Dar pînă la urmă, *marea tradiţie simfonică* a secolului al XIX-lea rămîne profund germană, cel mai strălucit reprezentant al ei fiind Brahms (1833—1897), cu cele patru simfonii ale sale.

Bruckner (1824—1896), autorul a nouă simfonii de mari dimensiuni, introduce o atmosferă originală, mistică şi puternic interiorizată, rînd pe rînd reculeasă sau, din contra, triumfătoare.

Cu *Mahler* (1860—1911), simfonia ajunge la proporţii uriaşe *(Simfonia celor O mie)*. Adesea, în conţinutul ei, se apropie de poemul simfonic şi tinde să exprime idei filosofice.

În secolul al XX-lea

Cu toate atacurile puternice îndreptate împotriva uneia din temeliile sale — tonalitatea — simfonia rămîne uimitor de vie datorită faptului că ea s-a adaptat la toate transformările survenite în limbajul muzical. Trebuie să citãm:

— *în Franţa*, *Roussel* (1869—1937), cu 4 simfonii; *Honegger* (1892—1955), 5 simfonii;

Scanned with OKEN Scanner

— *în Germania*, *Hindemith* (1895—1963), cu *Simfonia Mathias Pictorul*; *Henze* (n. în 1926) autor a 5 simfonii;
— *în Anglia*, *Britten* (n. în 1913), 2 simfonii;
— *în Rusia*, *Prokofiev* (1891—1953), 7 simfonii; *Şostakovici* (n. în 1906), mai mult de 10 simfonii; tot rus, dar stabilit în America, *Stravinski* (n. în 1882), 4 simfonii, printre care *Simfonia Psalmilor*;
— *în Finlanda*, *Sibelius* (1865—1957), 7 simfonii.

Exemple muzicale

Din belşugul acesta de lucrări, am ales patru exemple pentru a ilustra evoluţia simfoniei în perioada 1820—1930. Acestea sînt:
— *Simfonia Neterminată*, de Schubert, 1822,
— *Simfonia a IV-a în re minor*, de Schumann, 1841—1851,
— *Simfonia a IV-a în mi minor*, de Brahms, 1884—1885,
— *Simfonia Mathias Pictorul*, de Hindemith, 1933—1934.

Simfonia a VIII-a în si minor, denumită Neterminata (1822)

Franz Schubert

SCHUBERT ŞI SIMFONIILE SALE. *Schubert a scris 8 simfonii*[1], *ultimele două postume*, a VII-a — cea mare în do major — *fiind uneori catalogată sub numărul 9. Rareori găsim în ele elementul dramatic propriu simfoniilor lui Beethoven. Prin natura sa, Schubert este înclinat mai mult spre exprimarea intimă şi poetică, fără a fi însă lipsit de măreţie sau de un realism tragic. Domeniul său esenţial rămîne poate cel al liedului, tocmai pentru faptul că totul aici este cîntec.*

LUCRAREA. Compusă în 1822, *Simfonia a VIII-a* a rămas neterminată din voinţa autorului, după cît se pare, căci nu s-a găsit decît o schiţă a scherzo-ului şi nici o urmă de final. Schubert nu a auzit-o niciodată — această simfonie fiind descoperită abia în 1865, printre hîrtiile unuia din prietenii săi.

Lucrarea scăldată de o lumină interioară, plină de duioşie în partea a doua, şi de nostalgie adîncă, uneori tragică, în partea întîi, nu conţine decît două mişcări.

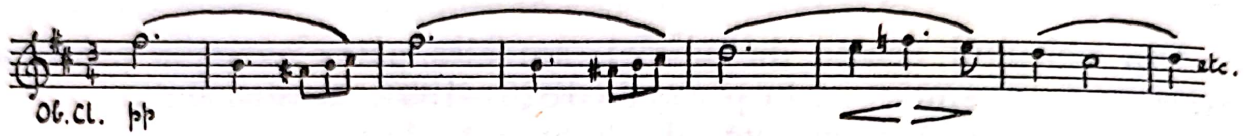
[1] Nouă, dacă socotim încă o simfonie care s-a pierdut.

Scanned with OKEN Scanner

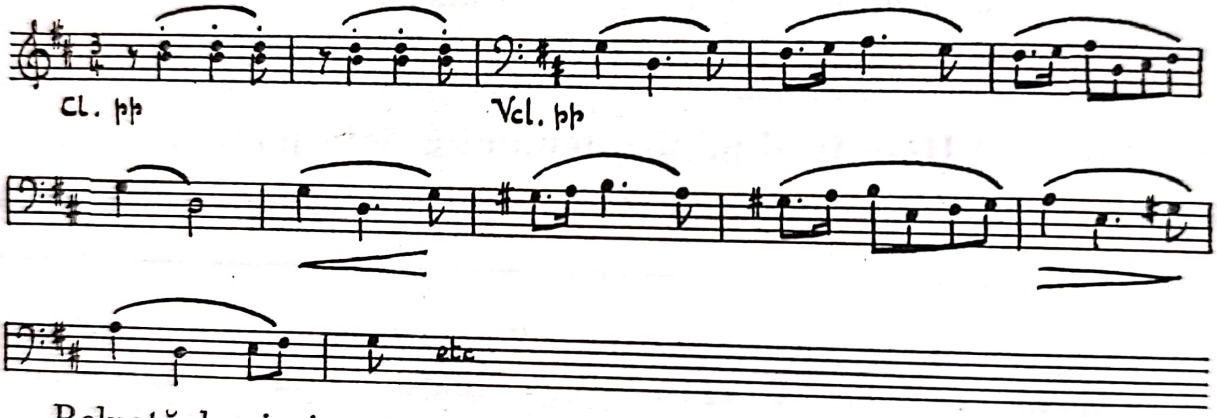
Partea I — Allegro moderato

Mișcarea începe cu o frază îndepărtată și misterioasă la contrabasuri:

Un pasaj rapid, cîntat de viori, aduce tema I, în si minor, de o melancolie pătrunzătoare, prezentată de oboi și clarinet:

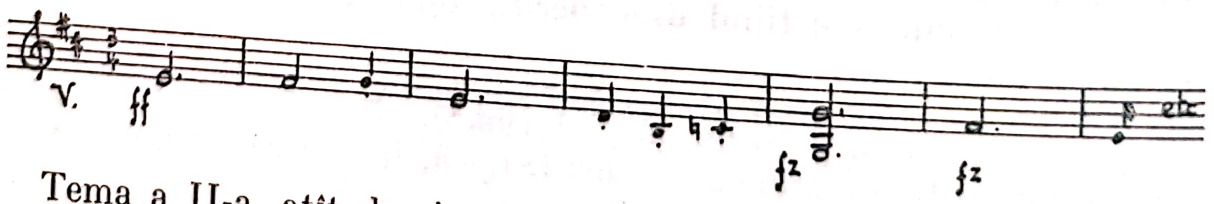


Tema a II-a în sol major, înfățișată la violoncel, aduce o oarecare destindere prin caracterul său amabil și surîzător, în stil vienez:



Reluată de viori, este întreruptă brusc de o pauză, după care urmează trei afirmații implacabile în *fortissimo*. Expoziția se încheie cu elementul concluziv al temei a II-a.

Dezvoltarea se bazează în primul rînd pe fraza inițială de la contrabasuri. Aici ni se oferă un măreț exemplu asupra dimensiunilor pe care le poate lua o melodie pe măsură ce se desfășoară. Cine ar fi crezut că din elementul inițial al mișcării ar putea răsări această temă tragică și grandioasă? Observați timbrul întunecat pe care i-l imprimă trombonii:



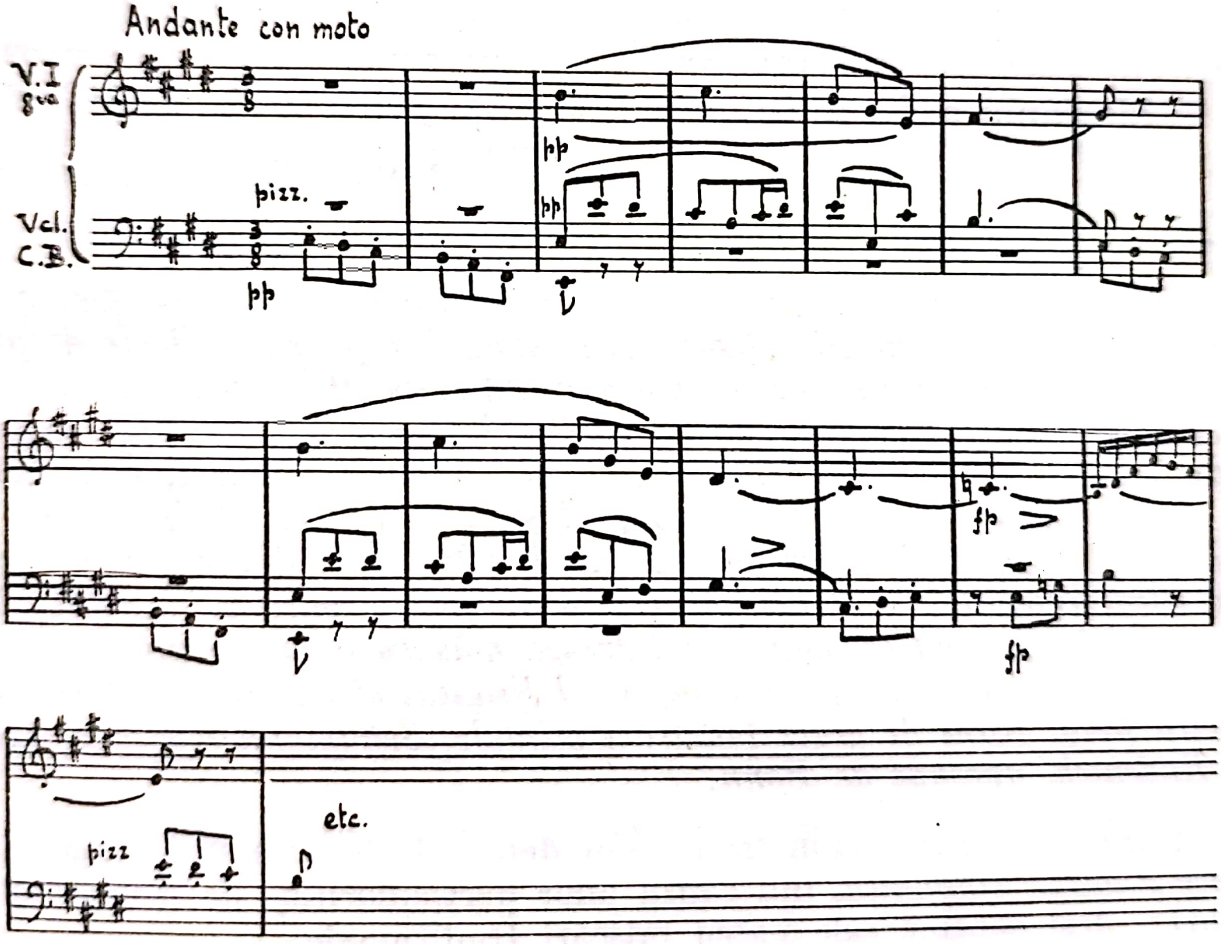
Tema a II-a, atît de simplă și de senină adineaori, este prezentă aici într-un mod aluziv, prin intermediul acompaniamentului său sincopat, generator acum al unui climat apăsător.

Reexpoziția readuce tema I precedată în figurația tranzitorie. Tema a II-a rămîne în tonalitate majoră, iar *coda* reintroduce fraza inițială de la contrabasuri.

Partea a II-a — Andante con moto

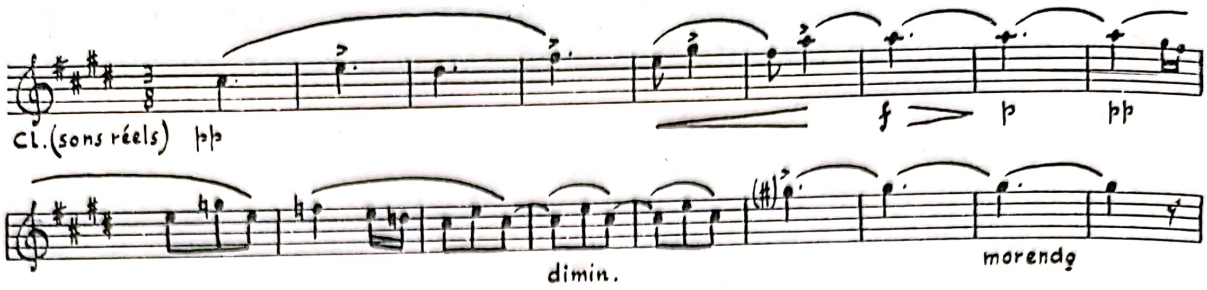
Poate că, atunci cînd s-a spus despre *Simfonia Neterminată* că „este o uvertură misterioasă spre lumea superioară în care sufletul lui Schubert avea acces", s-a făcut o aluzie tocmai la această parte a doua.

— O frază scurtă, coborîtoare la contrabasuri, sub armonia redată de fagot și corn, creează de la început atmosfera, încărcată de o căldură învăluitoare și de o melancolie ascunsă a tonalității mi major. După cele două măsuri de introducere, tema de o rară frumusețe, plină de fericire, dar totuși interiorizată, trece la coarde. Observați sfîrșitul temei, al cărui desen, în șaisprezecimi, joacă un rol important în desfășurarea mișcării:



Pe un fond agitat și sincopat redat de coarde, tema a II-a, susținută de clarinet, reflectă neliniștea; dar își pierde treptat caracterul jalnic „în timp ce totul *modulează* misterios"[1]:

[1] E. Buenzod, *Schubert*, p. 120.



Dezvoltarea acestei teme, în aparență visătoare, îi conferă un aspect întunecat și tragic, foarte contrastant.

— În acest Andante, conceput în formă de lied (v.p. 252), se repetă temele I și a II-a în ordinea ABABA *(coda)*, dar această schemă exprimă destul de palid realitatea vie a mișcării, bogăția modulațiilor care survin ca niște iluminări neașteptate: într-un cuvînt, tot ceea ce conține arta inimitabilă a lui Schubert.

Simfonia a IV-a în re minor, op. 120 (1841—1851)

Robert Schumann

COMPOZITORUL. *Născut în 1810 la Zwickau, orășel în Saxonia, dintr-o familie de librari, Robert Schumann începe să studieze dreptul înainte de a se consacra muzicii. Un accident survenit la un deget îl împiedică să-și urmeze cariera de virtuoz și îl orientează definitiv spre compoziție. Ajutat de soția sa Clara Wieck, o excelentă pianistă, Schumann va activa paralel în calitate de compozitor și de dirijor. Prin natura sa generoasă, hipersensibilă și pasionată, el este unul din cei mai mari muzicieni romantici germani. A scris 4 simfonii, concerte, uverturi, dar domeniul în care dă cel mai bine întreaga măsură a profunzimii genului său rămîne cel al muzicii de cameră, al liedului și în special al muzicii pentru pian. Atins de grave tulburări mintale, Schumann moare în 1856 la Endenich, aproape de Bonn.*

LUCRAREA. Schumann însuși și-a denumit, la început, această lucrare *Fantezie simfonică*, din cauza unor particularități de formă: într-adevăr, deși conține cele patru mișcări tradiționale,

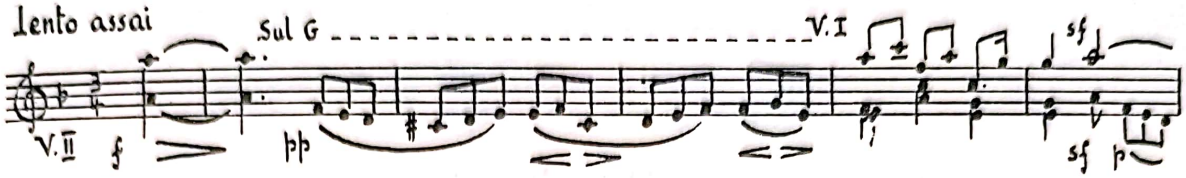
Ziemlich langsam-Lebhaft — Romanze — Scherzo-Lebhaft — Langsam-Lebhaft, unele motive caracteristice se găsesc de la o mișcare la alta, dînd naștere astfel unei *forme ciclice*. În afară de această particularitate tematică, Schumann a înlănțuit cele patru mișcări ca și cînd un singur avînt ar trece prin toate. Și, poate tocmai acest avînt

Scanned with OKEN Scanner

constituie elementul care îi conferă lucrării o rezonanță atît de personală și de mișcătoare.

Partea I — Ziemlich langsam — Lebhaft

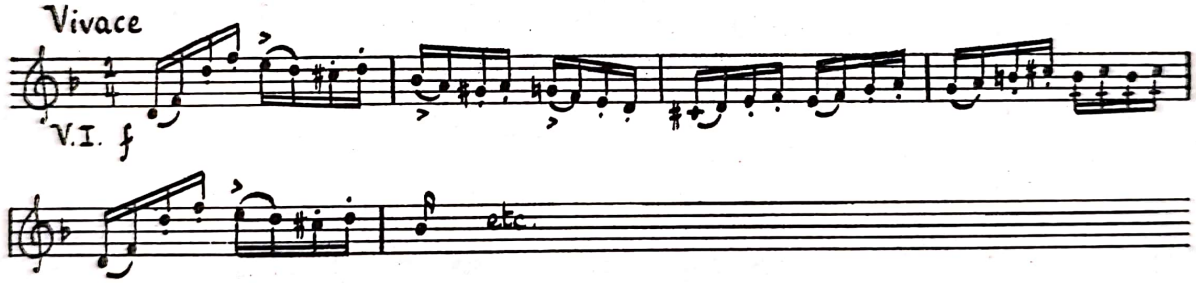
Cu partea lentă, intrăm de-a dreptul în universul schumannian;



în special, o dată cu prima idee, largă, nobilă și dureroasă:

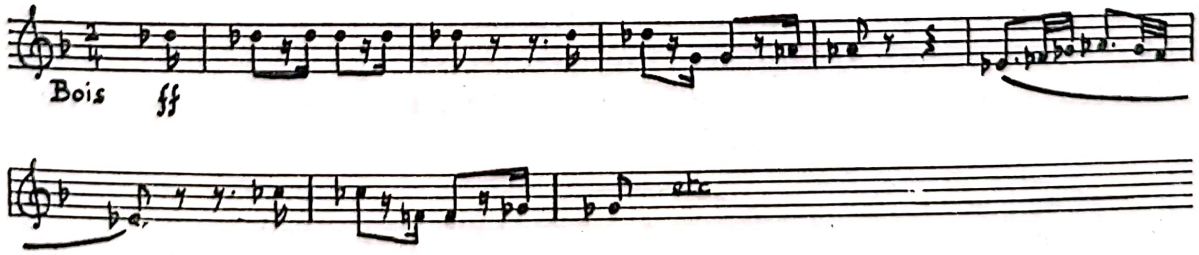
(Observați echivocul întreținut de Schumann între măsura de $\frac{4}{3}$ și frazarea în $\frac{8}{6}$, echivoc pe care îl lămurește abia după măsura a IV-a.)

Introducerea lentă cîștigă din aceasta, devenind tot mai bogată mai amplă. Înainte de a intra în Lebhaft, apare la viori un motiv nou, care anunță ideea principală a allegro-ului; iată această primă temă, în toată măreția sa sălbatică, accentuată de caracterul întunecat al tonalității re minor:



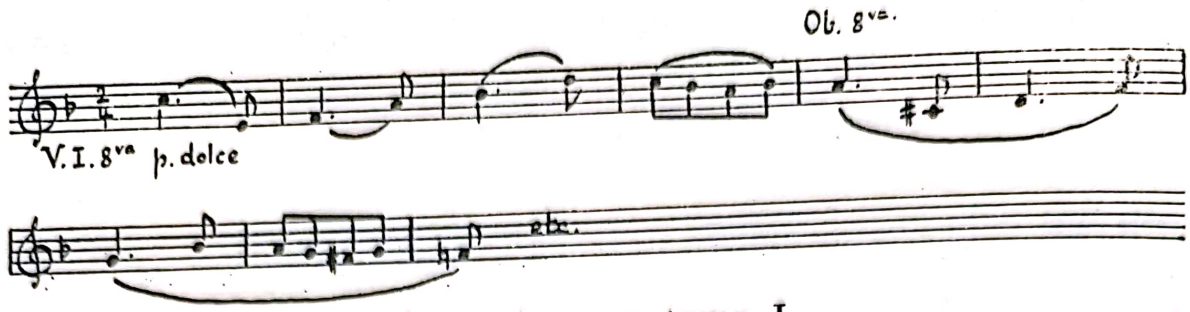
Această idee însuflețește singură toată *expoziția*, chiar dacă, întîmplător, se mai combină cu motive noi, în partea rezervată prin tradiție temei a II-a.

Dezvoltarea exploatează întîi această temă, modulînd continuu, apoi asociind-o unui motiv energic, bărbătesc:



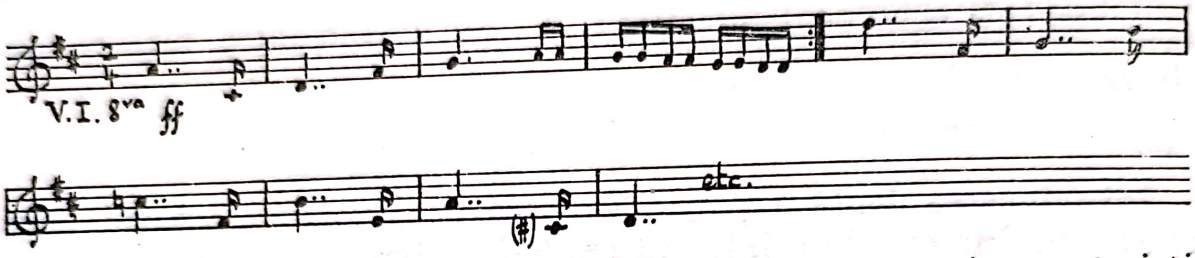
Contrastul este complet atunci cînd apare, în mijlocul dezvoltării, adevărata temă a II-a, cantabilă și intensă:

Scanned with OKEN Scanner



În curînd se va combina și ea cu tema I.

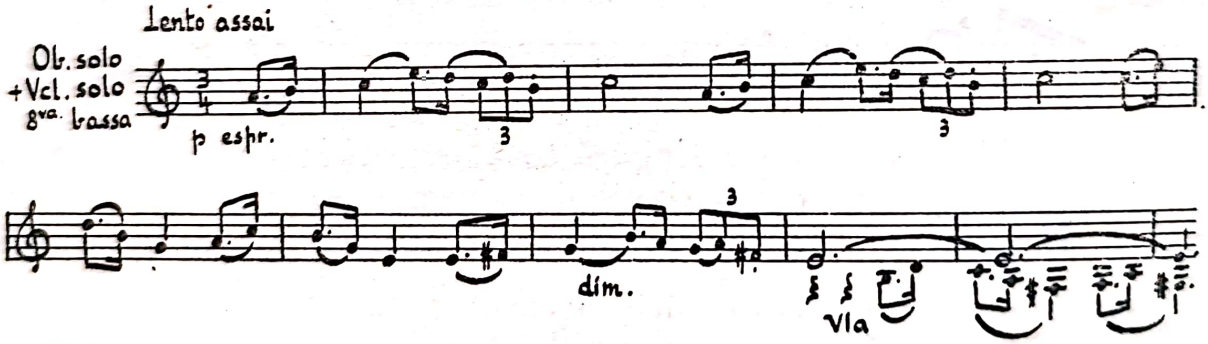
Nu există *reexpoziție* în această primă mișcare, iar tema a II-a este cea care deschide o perorație strălucitoare în re major



în timp ce tema I continuă a fi prezentă, cu mișcarea ei caracteristică în șaisprezecimi.

Partea a II-a — Romanze (Ziemlich langsam)

Melancolia pătrunzătoare, duioșia ușor resemnată a acestei teme o fac să fie una din cele mai frumoase și mai revelatoare ale poeziei schumanniene:



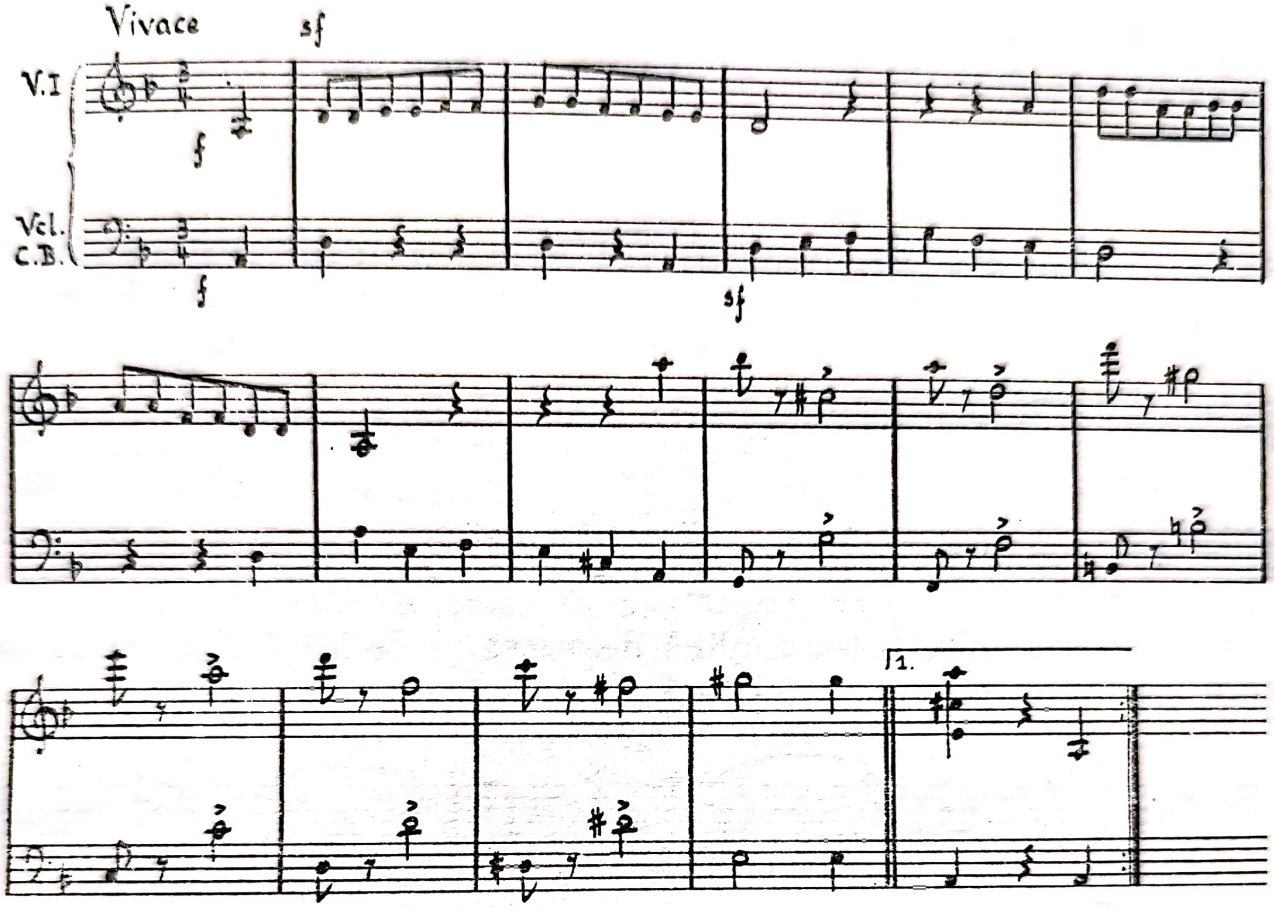
Prin ea se deschide prima secțiune a unei forme lied în trei părți; dar această primă parte ne oferă o surpriză: înlănțuirea fără tranziție, cu introducerea lentă din prima mișcare.

Partea a II-a în re major, este o variațiune ornamentată de o broderie în triolete, la vioară solo:

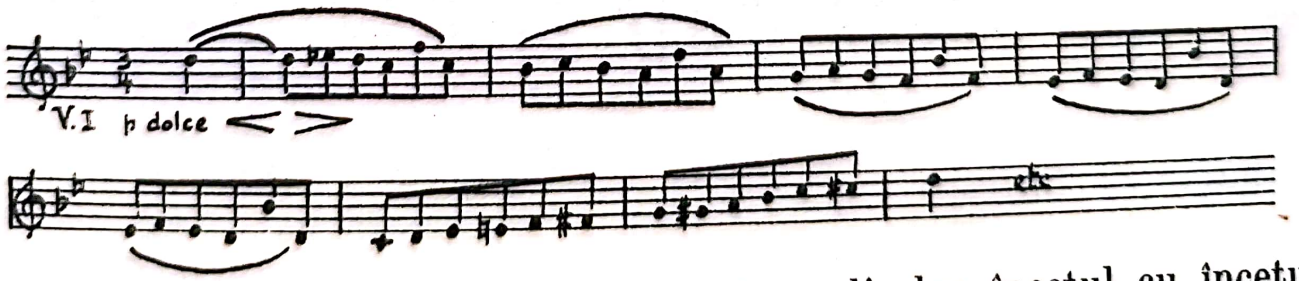
Partea a III-a reia tema principală în prima secțiune.

Partea a III-a — Scherzo — Lebhaft

Scherzo-ul aparține marii tradiții clasice, prin forța, dimensiunile și atmosfera întunecată, apăsătoare; observați canonul dintre vioara I și contrabas:



Trio, care apare de două ori, ca adeseori la Beethoven, este cît se poate de straniu și de plin de farmece; probabil poartă urma sforțărilor pe care a trebuit să le facă Schumann, cu mult înainte de 1854, pentru a-și menține echilibrul interior. Înrudirea acestei teme cu episodul central al romanței este evidentă:



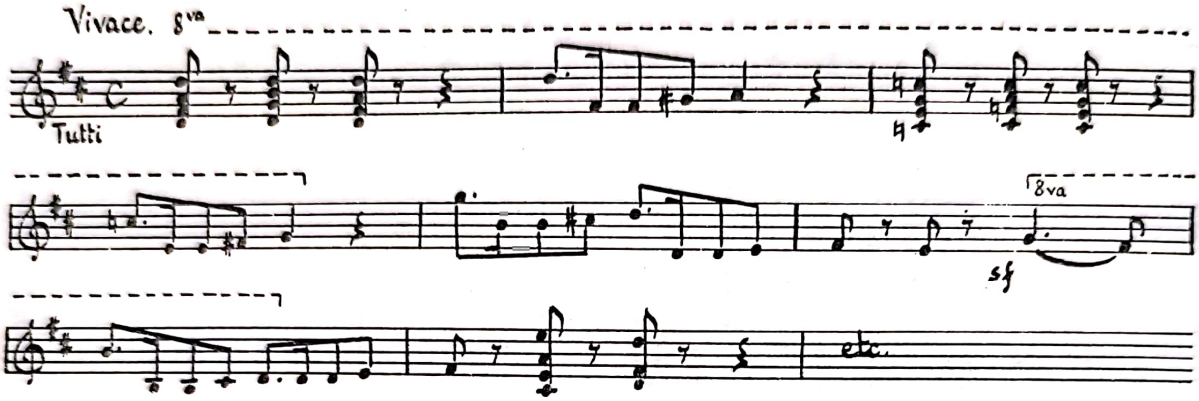
A doua reluare a trio-ului pare să se dizolve încetul cu încetul, astfel că se trece pe nesimțite la

Partea a IV-a — Langsam — Lebhaft

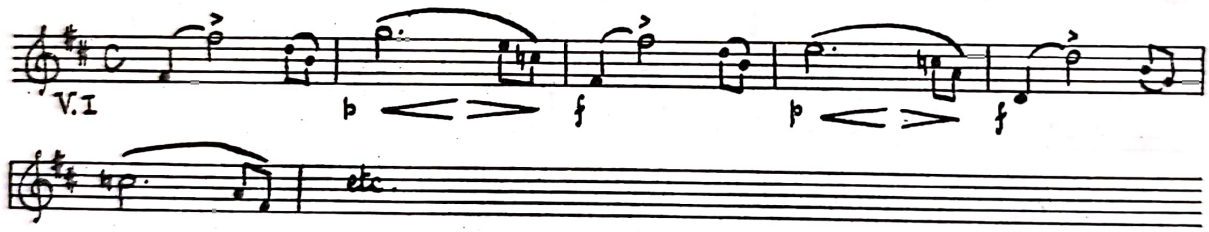
„*Langsam*“: Parcurgînd dintr-un salt toată simfonia, Schumann reunește introducerile lente din prima și ultima mișcare: același motiv,

aceeași atmosferă de așteptare. Dar aici, pe acest motiv, izbucnesc glasurile alămurilor (corni și tromboni), care vor deține mai departe un rol important și vor contribui la redarea caracterului pasionat și înfierbîntat pe care trebuie să-l aibă un final romantic.

„*Lebhaft*“: Cele trei acorduri repetate, care în primul allegro și în scherzo erau doar un motiv episodic, constituie acum tema I a acestui vivace:

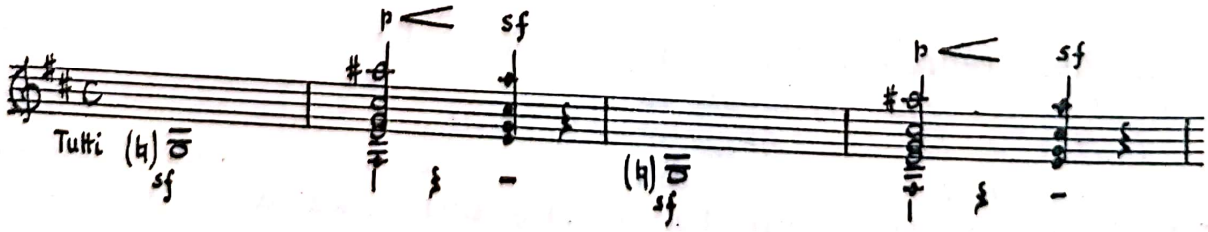


Urmează imediat o temă plină de vervă și de forță ritmică ce formează un fel de punte:



Tema a II-a, cu avîntul ei imediat sugrumat, cu pulsul ei întrerupt, este caracteristică pentru Schumann:

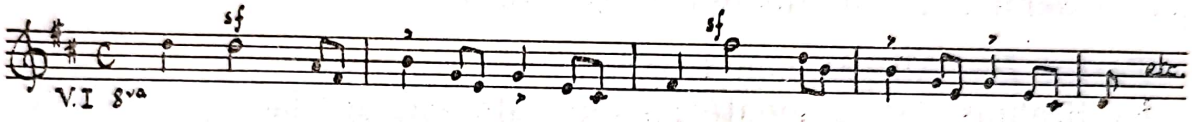
Dezvoltarea, ce urmează după două întrebări, profund neliniștite, executate de întreaga orchestră,



debutează printr-un fugato pe un element din tema I care alcătuiește substanța esențială a dezvoltării, însuflețită de motivele muzicale de la alămuri, în special de la tromboni.

Ca și în prima mișcare, finalul nu are *reexpoziție*. Sfîrșitul dezvoltării este marcat de repetarea celor două întrebări de la început, continuate de apariția unei teme generoase și eliberatoare:

O *coda*, *piu vivo*, apelează la motivul din punte, dar de data aceasta împrospătat cu forțe noi: cine poate spune ce efect are sincopa inițială asupra unui suflet romantic și arzător?



O perorație înfierbîntată, în stil fugat, cuprinde toată orchestra într-un vîrtej nestăpînit. Lucrarea se termină astfel printr-o rugă pasionată, o chemare aproape disperată către forțele luminii și ale vieții.

* * *

Simfonia a IV-a în mi minor, op. 98 (1884—1885)

Johannes Brahms

PRIMA AUDIȚIE A LUCRĂRII. *La sfîrșitul verii anului 1885, pe care a petrecut-o în Alpii din Styria, Brahms se întoarce la Viena, aducînd cu sine manuscrisul* Simfoniei a IV-a, *pe care tocmai a terminat-o. O cîntă îndată la două piane, în cerc restrîns, dar reacția prietenilor săi nu-i satisface așteptările, fapt ce-l neliniștește oarecum. În curînd primește însă din Meiningen, de la Bülow, celebrul dirijor și prieten devotat, o scrisoare. Acesta, văzînd o copie a ultimelor două părți din simfonie, a fost entuziasmat, invitîndu-l pe Brahms să vină și să lucreze simfonia cu orchestra curții din Meiningen.*

„...Îmbărbătat, Brahms pornește la drum... La 11 octombrie, se instalează la castelul ducelui Georg, unde, timp de 15 zile face repetiții. Brahms explică membrilor orchestrei toate intențiile sale muzicale. Totul este pus la punct, cu migală, măsură de măsură. Rareori vreo lucrare muzicală a beneficiat de o asemenea pregătire. În 24 octombrie, se anunță repetiția generală. În sală au fost admiși doar trei auditori: landgraful de Hessa,

un pianist englez și tînărul Richard Strauss(...) În sfîrșit, sosi și ziua cea mare. În 25 octombrie, Brahms se urcă la pupitru, destul de îngrijorat. Știa că nu s-ar putea întîmpla un dezastru (...). Dar era totuși departe de a prevedea succesul pe care îl va avea.

Primele două părți au fost ovaționate prelung. După partea a treia, publicul încercă să obțină bisarea, dar Brahms atacă imediat finalul, care a fost primit cu un entuziasm de nedescris. Partida era cîștigată. Vestea se răspîndi ca fulgerul în toată Europa muzicală, și în toate centrele mari se luau măsuri grabnice pentru introducerea lucrării în repertoriu..."[1].

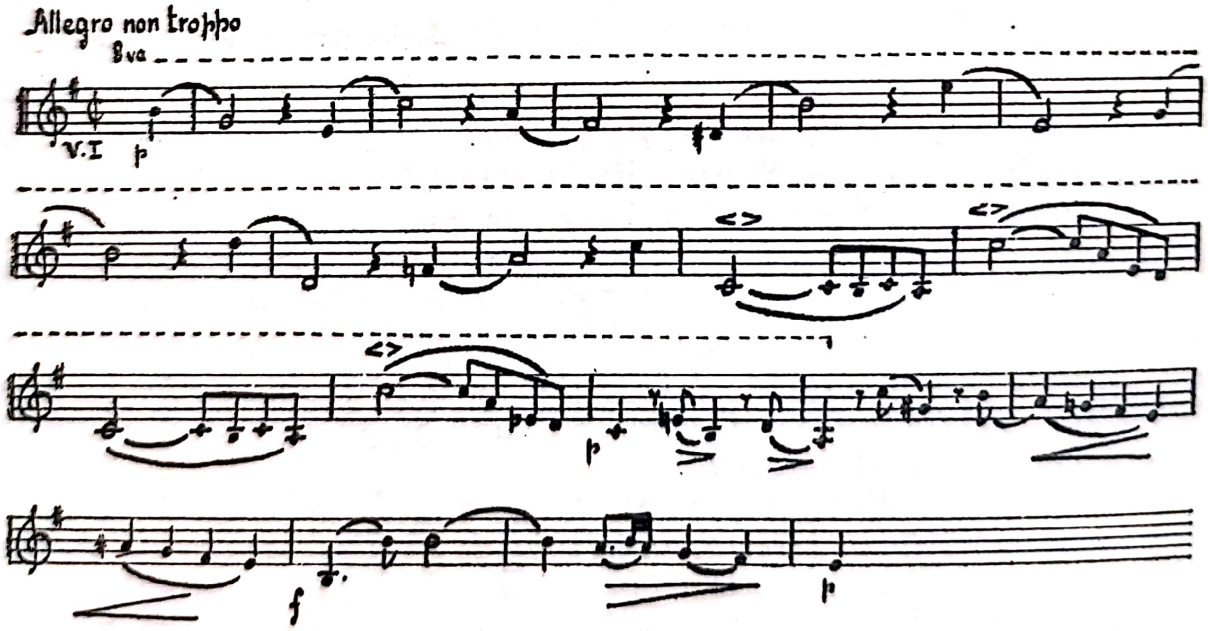
LUCRAREA. Toată simfonia este scăldată în acea atmosferă tomnatică, voalată și nostalgică, din ce în ce mai prezentă în ultimele lucrări ale lui Brahms. Asta nu însemnează că lucrarea este învăluită în ceață! Ea poartă amprenta unei voințe puternice, pasionate, dar interiorizate, după modelul marelui Johann Sebastian Bach.

Partea I — Allegro non troppo

La Brahms, forma sonată nu mai este atît de clară și de evidentă ca la Haydn, Mozart sau chiar Beethoven.

Edificiul muzical a devenit mai complex: temele principale sînt înconjurate de teme secundare, relațiile între ele și înălnțuirile tonalităților sînt subordonate unor raporturi subtile.

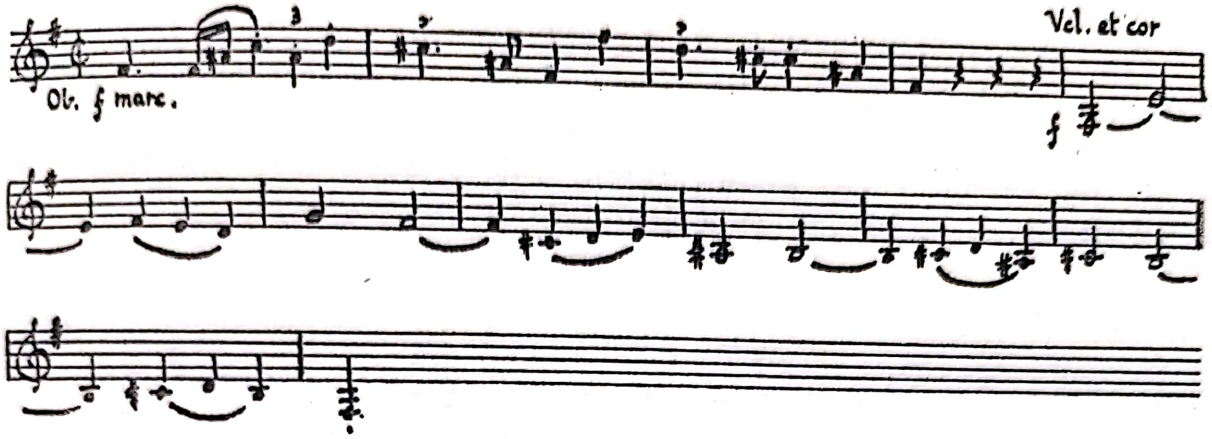
Conceput ca o vastă formă sonată, allegro non troppo începe cu o temă tipic brahmsiană prin generozitatea liniei sale melodice: este tema I:



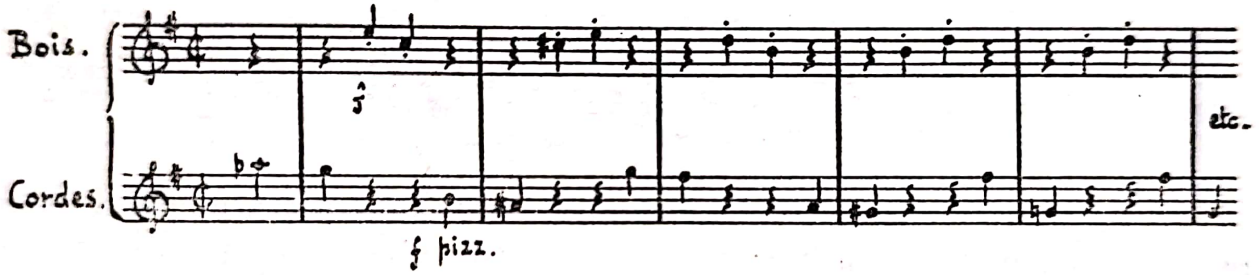
[1] Claude Rostand: *Brahms*, II p. 299.

Scanned with OKEN Scanner

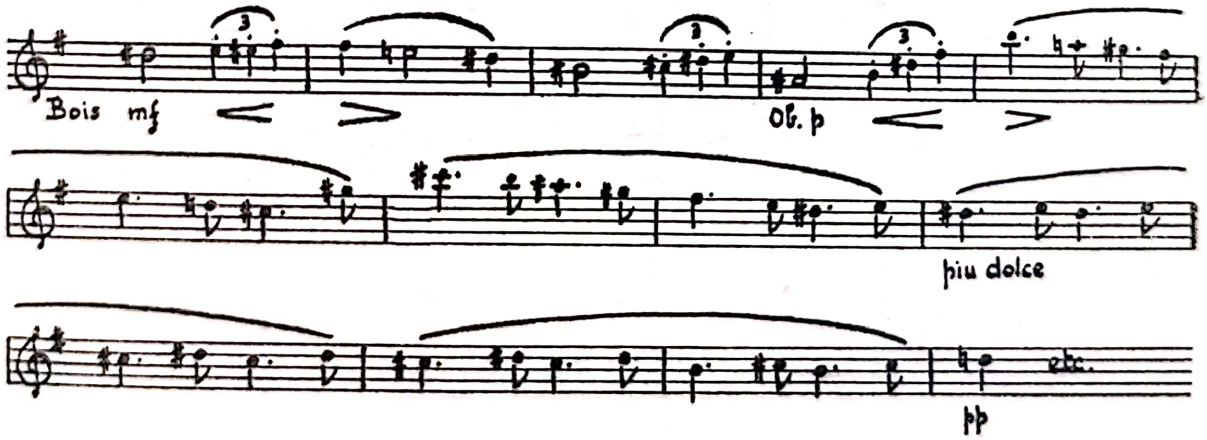
O temă secundară, hotărîtă și energică, introduce principiul opoziției cu mult înainte de intrarea adevăratei teme a II-a; este însoțită cu o altă temă secundară, foarte cantabilă, cu care se combină:



Puntea, formată dintr-un dialog între instrumentele de suflat de lemn și coarde (observați asemănarea cu tema I):



aduce tema a II-a ca pe o amplă revărsare, în tonalitatea caldă a lui si major:



Dezvoltarea este construită pe tema I și pe temele secundare care o însoțesc, în special aceea cu ritmul caracteristic în triolete. Brahms are obiceiul de a scoate mari efecte din opoziția ritmică triolet-duolet, suprapunîndu-le și combinîndu-le în mii de feluri.

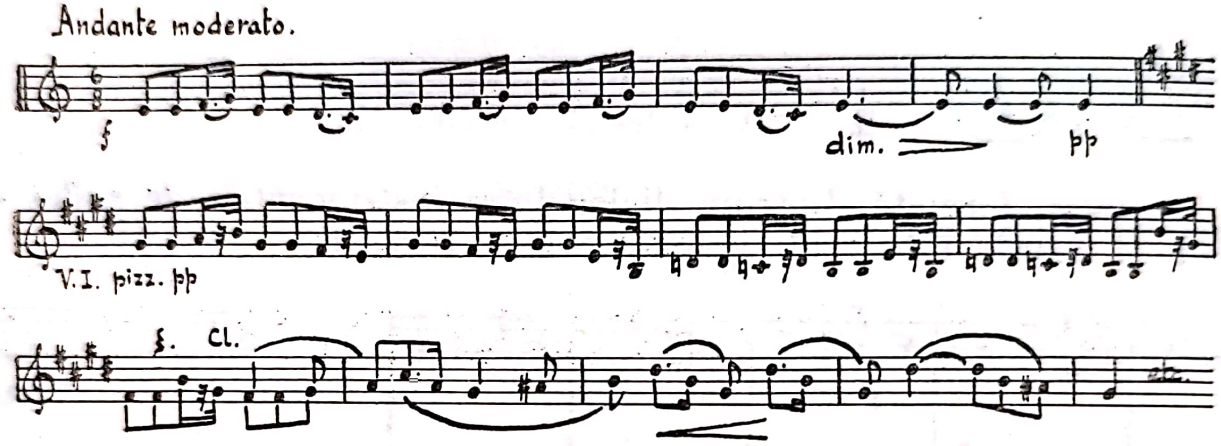
Scanned with OKEN Scanner

Reexpoziția readuce temele respectînd ordinea din expoziție și pregătește o încheiere grandioasă printr-o *coda* bazată pe începutul temei I, care, tratată în canon, dezvăluie o nebănuită forță.

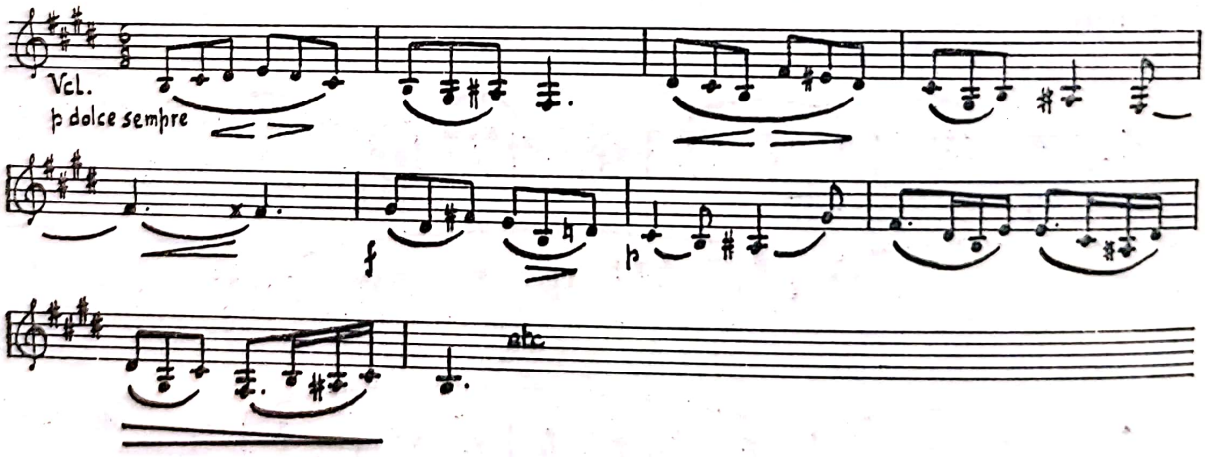
Partea a II-a — Andante moderato

Cornii, care la Brahms au un rol atît de important în orchestră, conferă acestei părți, încă din introducere, acel caracter eroic, pasionat și totodată melancolic, propriu întregii simfonii.

După introducere, prima temă, într-o tonalitate imprecisă, este încredințată clarinetului și coardelor în *pizzicato*:



Această temă cu ritmul ei domină întreaga mișcare, chiar dacă, pentru menținerea echilibrului, forma lied aduce în opoziție o altă temă expresivă și caldă:



Întreaga mișcare trăiește din această dualitate, care, cu toată simplitatea construcției, exprimă un sentiment de împlinire.

Introducere — A — B — A — B — Coda
(aceeași temă)

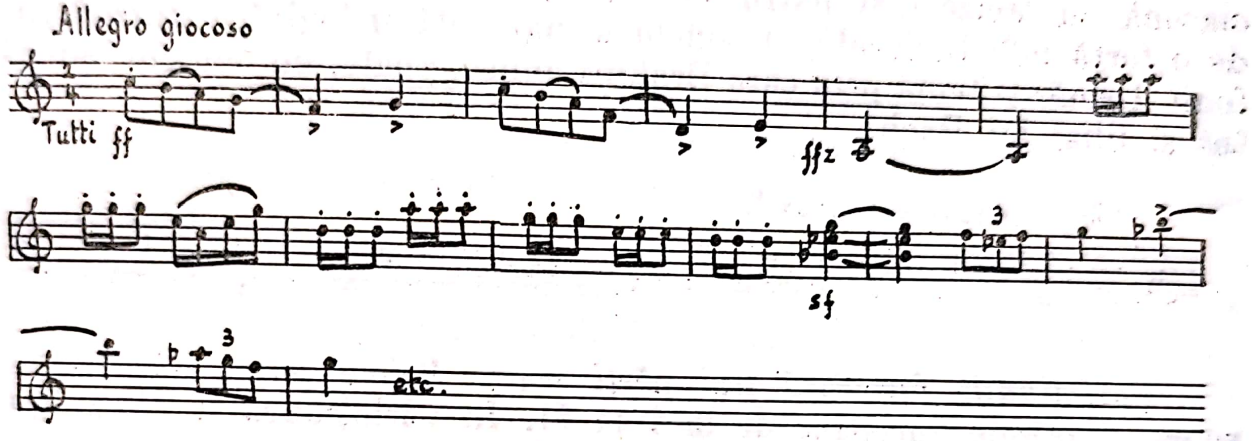
Scanned with OKEN Scanner

Partea a III-a — Allegro giocoso

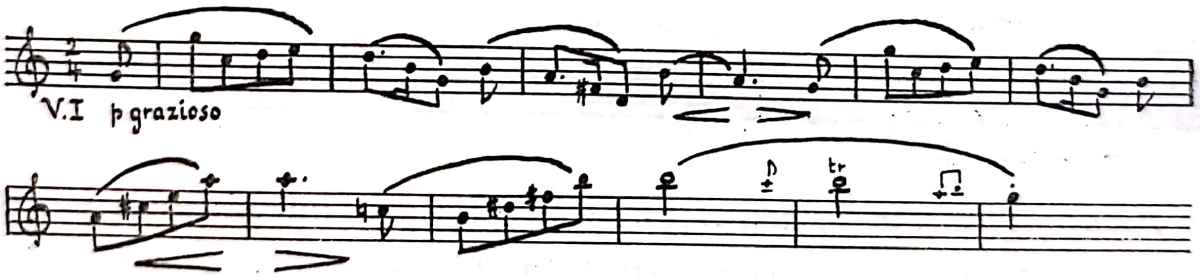
Este oare un scherzo?

Da, dacă luăm în considerare dimensiunile și vigoarea acestui dans țărănesc masiv; da, și prin instrumentație, care cuprinde picola, triunghi și contrafagot.

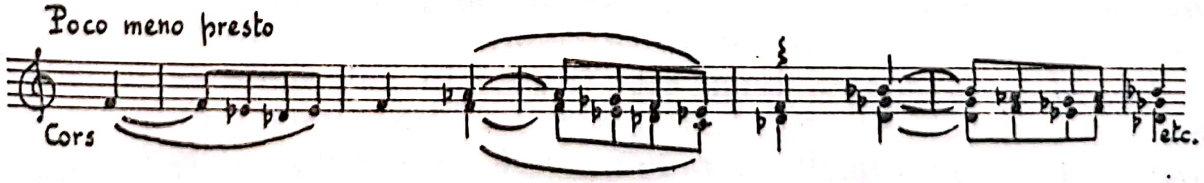
Nu, din cauza ritmului în 2 timpi; nu și prin formă, care este cea de rondo: A B A C A B A. Tema principală (A) în do major, izbucnește, ca o fanfară. Remarcați cele trei elemente constitutive care vor deveni, fiecare, material de dezvoltare:



Tema a doua (B), i se opune celei dintîi prin linia ei mlădioasă și grațioasă:

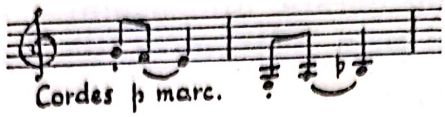


Cît privește episodul central (C), deși este în realitate o dezvoltare îndepărtată a temei principale, ne face să ne gîndim la un trio de scherzo, prin tempo-ul său meno lento, prin climatul său visător:



Scanned with OKEN Scanner

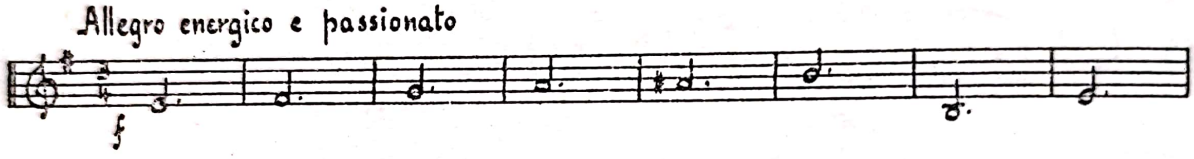
Dar este brusc întrerupt de întoarcerea viguroasei teme A, imediat urmată de tema feminină B. Ultima apariție a temei A este îndelung pregătită de repetarea celulei sale inițiale,



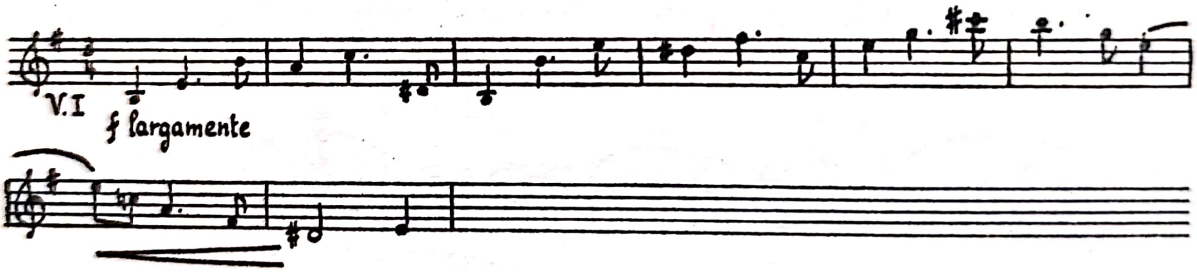
pînă cînd se afirmă cu forță în *coda*.

Partea a IV-a — Allegro energico e passionato.

Iată cea mai impresionantă din cele patru mișcări: Brahms construiește un final grandios pe un motiv de opt măsuri; este de fapt o ciaconă cu treizeci și patru de variațiuni, o construcție admirabilă, de o forță neînduplecată, o concluzie naturală și logică a întregii simfonii. Urmăriți tema prin care Brahms aduce, poate, un omagiu îndepărtat și filial lui Bach:



Variațiunile formează trei părți mari. Prima parte, viguroasă și sobră, cuprinde variațiile de la 1 la 11. În variațiunea a IV-a apare un contrapunct foarte expresiv la viori:



Partea a doua, în $\frac{3}{2}$, mai reținută, mai intimă, introduce elementul contrastant și feminin. Începe printr-un solo de flaut, apoi *modulează* în major, iar ultimele două variațiuni, var. 14 și 15, introduc un element de coral, prin niște acorduri mari la tromboni.

Partea a treia, care ține de la var. 16 la var. 30, regăsește climatul de la început, împingîndu-l pînă la limita maximă a dramatismului: se remarcă aceasta chiar de la var. 16, în care, peste acordurile ciaconei se suprapun pasaje fulgerătoare la viori.

În *coda, più allegro*, tema este tratată în valori din ce în ce mai mari iar variațiile se amplifică. Ultima, de un caracter puternic concluziv, rămîne în tonalitate minoră pînă la sfîrșitul lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia „Mathias Pictorul“ (1934)

Paul Hindemith

Extrasele reproduse cu autorizația Ed. Schott, Mayence

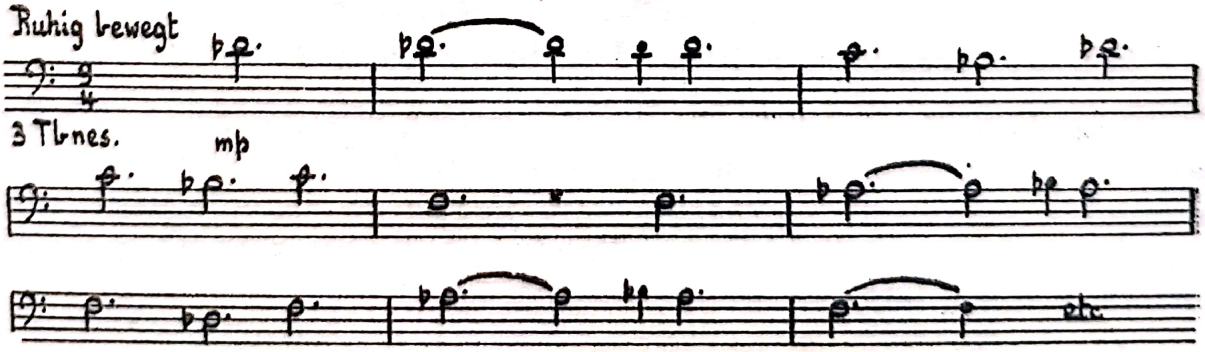
COMPOZITORUL. *Născut în 1895 la Hanau (Hessa), Hindemith începe de la douăzeci de ani o activitate muzicală bogată, ca dirijor, concertist (solist la violă), profesor și compozitor. Sub presiunea evenimentelor politice, părăsește Germania și pleacă în Statele Unite ale Americii. După război, se stabilește în Elveția, la Zürich, apoi la Blonay. Moare în 1963.*

Deși la început este influențat de neo-romantism, de Max Reger în special, către 1930, Hindemith găsește calea care îl duce spre un limbaj original și puternic, caracterizat printr-un contrapunct linear, un ritm puternic și susținut care conferă muzicii sale un continuu și neabătut dinamism și, în sfîrșit, prin lărgirea și îmbogățirea tonalității prin așa-zisa politonalitate.

LUCRAREA. Între anii 1933 și 1937, Hindemith scrie o operă de proporții mari despre viața lui Mathias Grünewald (1460—1528), pictor german a cărui celebră catapeteasmă din Isenheim se află la muzeul din Colmar. În 1934, Hindemith extrage din această operă trei părți pentru orchestră — corespunzînd cu trei tablouri din catapeteasmă — pe care le grupează într-o simfonie.

Concertul îngerilor (este chiar uvertura operei).

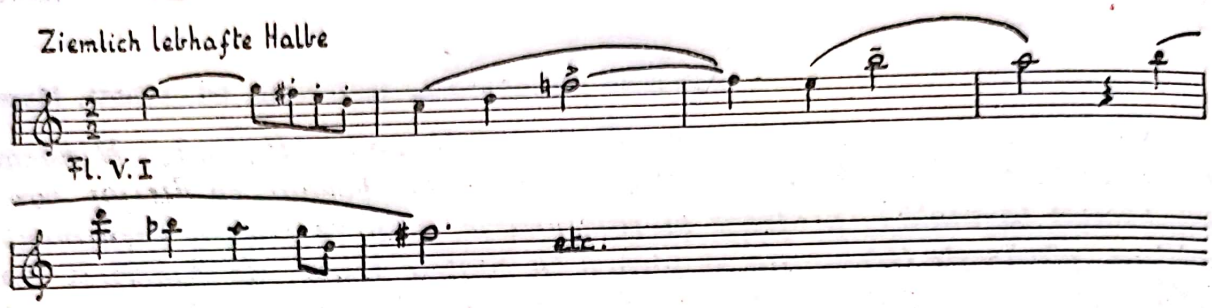
Introducerea lentă (mișcare rară) începe cu note întregi, ținute, care stabilesc de la început atmosfera senină și contemplativă a piesei. Trombonii, apoi instrumentele de suflat din lemn intonează un vechi coral *Îngerii cîntă*, în timp ce coardele îl învăluie într-o mișcare blîndă:



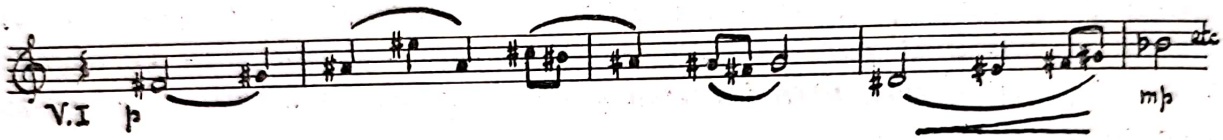
Această mișcare se lărgește, preluată de orchestra în tutti, apoi se liniștește pentru a ataca un allegro (doimea rapidă) care amintește o formă sonată cu trei teme. Pentru păstrarea caracterului calm și senin

Scanned with OKEN Scanner

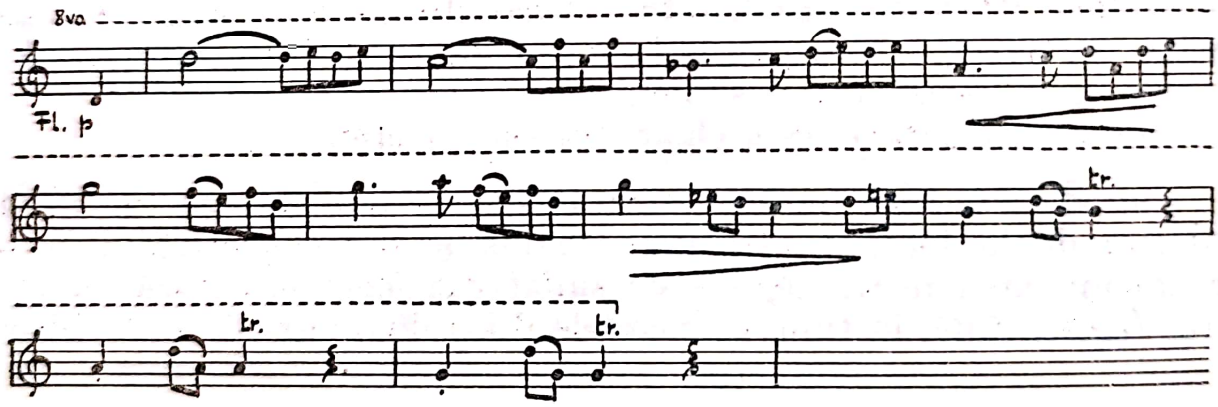
din introducere, cele trei teme nu prezintă o opoziție dramatică, ci mai curînd lasă posibilitatea unor combinații contrapunctice. Tema I este cîntată de flaut și de vioara întîi:



Tema a II-a, foarte cantabilă, e prezentată tot la coarde:



Tema a III-a, plină de prospețime, țese un desen delicat la flaut pe un fond ținut de viori:



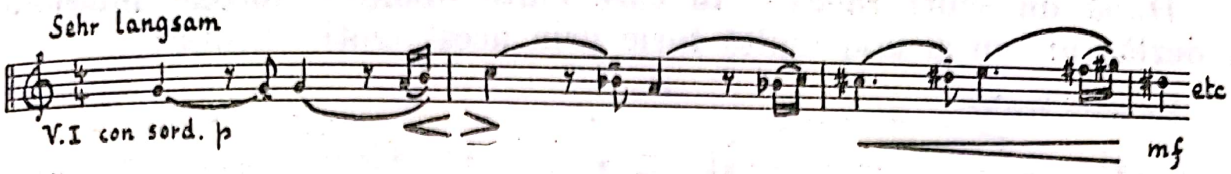
O scurtă readucere a temei I încheie expoziția.

Dezvoltarea începe tot cu tema I, care, în continuare, se suprapune peste tema a II-a, apoi, peste coralul din introducere. O rărire generală a mișcării pregătește *reexpoziția* care începe cu tema a III-a și lasă curs liber desfășurării unor combinații polifonice savante pe care le încheie o *coda* largă.

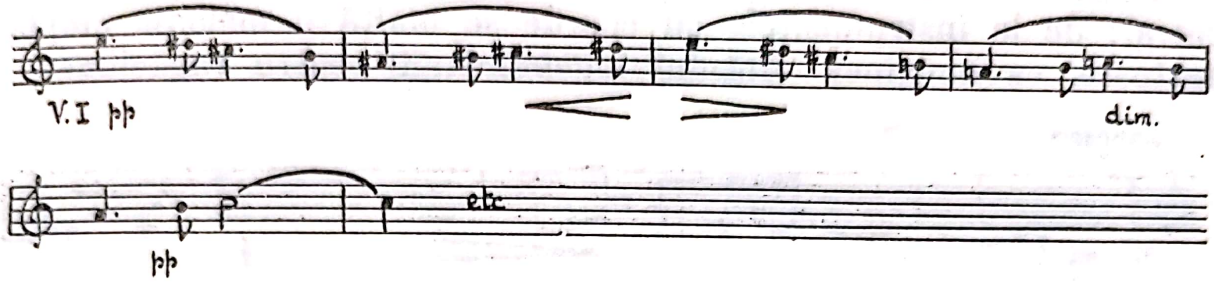
Îngroparea

Este un scurt interludiu (foarte rar), construit pe două elemente; primul este un cîntec funebru, dureros și deznădăjduit, susținut de cvartetul de coarde, cu surdină:

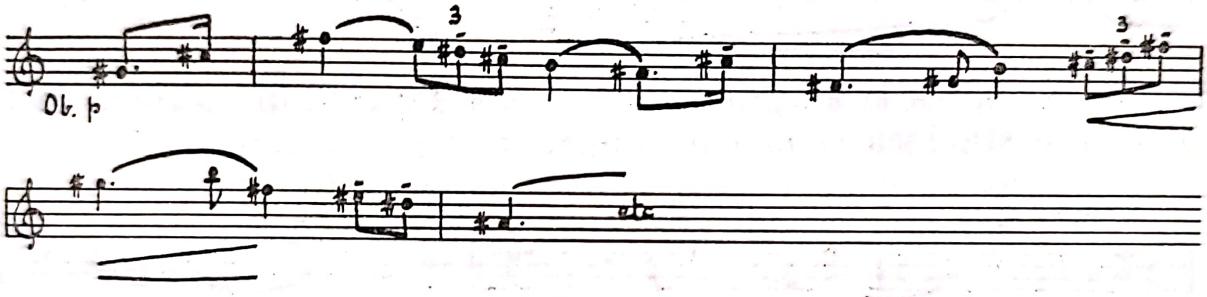
Scanned with OKEN Scanner



Acesta modulează spre do diez major, tonalitatea celui de-al doilea motiv, care aduce un răspuns liniștit și consolator:



Acest motiv se prelungește cu o melodie senină la oboi:



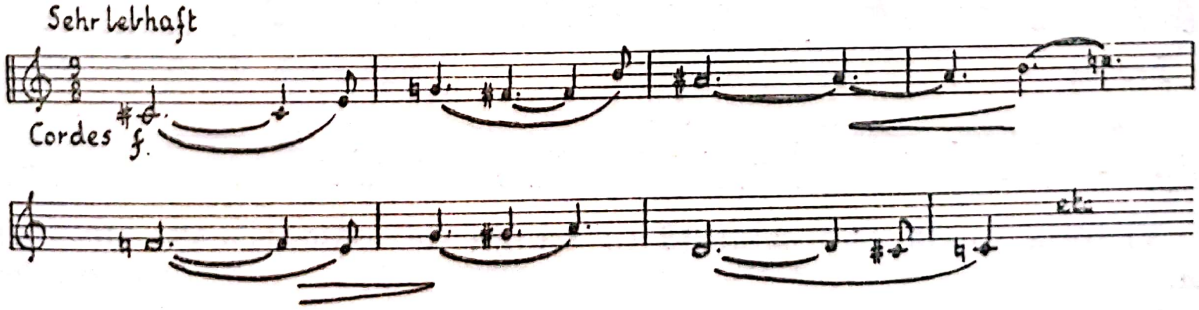
După o reîntoarcere a temei I, de data aceasta mai densă, mai masivă, mișcarea se încheie cu tema a II-a în tonalitatea luminoasă a lui do diez major.

Ispitirea Sfîntului Anton

Această ultimă parte evocă viziunea halucinantă a sfîntului în luptă cu forțele iadului.

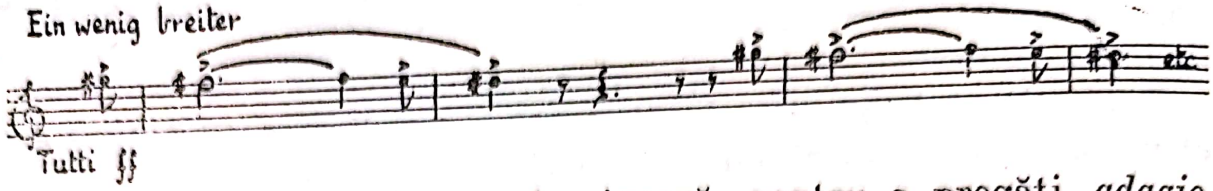
Introducerea lentă (foarte rar, în măsură liberă) este un *recitativ* lung, dramatic și întunecat.

Allegro (Foarte repede), izbucnește brusc, într-o atmosferă înfierbîntată, cu această temă I, care seamănă cu o cavalcadă demonică:

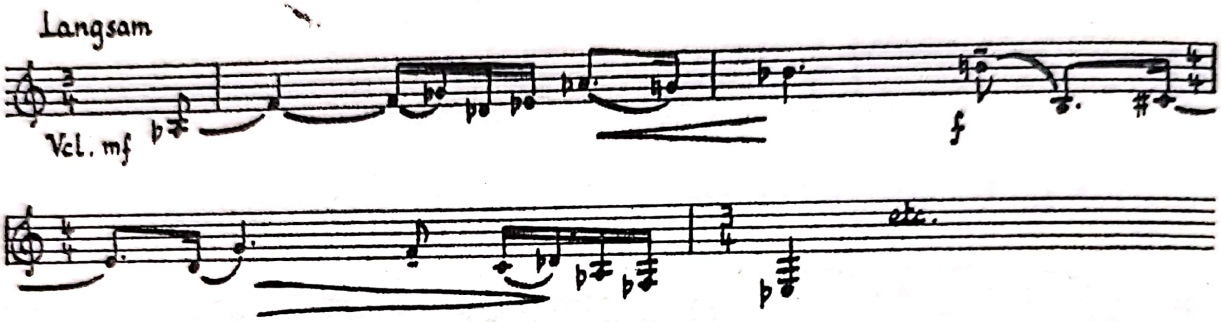


Scanned with OKEN Scanner

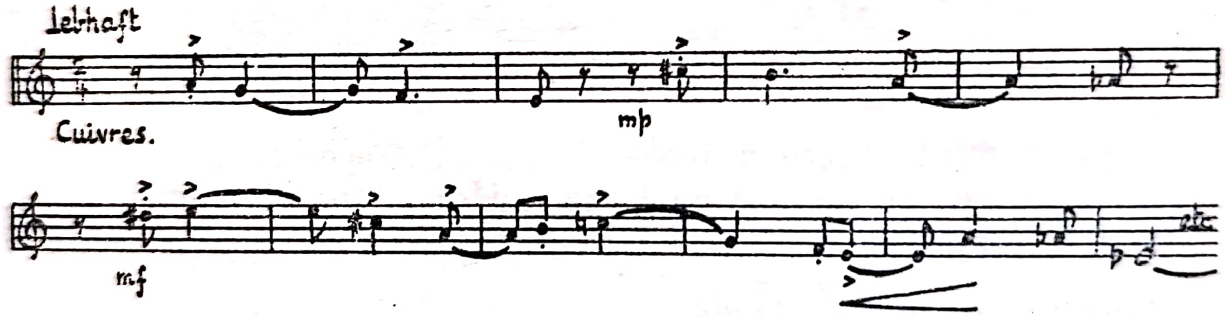
După un scurt răgaz — în care cîntă oboiul — forțele infernului se dezlănțuie cu și mai multă furie prin acest motiv brutal:



Dintr-o dată, atmosfera se luminează, pentru a pregăti *adagio*-ul central: de la instrumentele cu coarde se înalță o melodie amplă și rugătoare, ca imaginea sfîntului îngenunchiat pentru rugăciune:

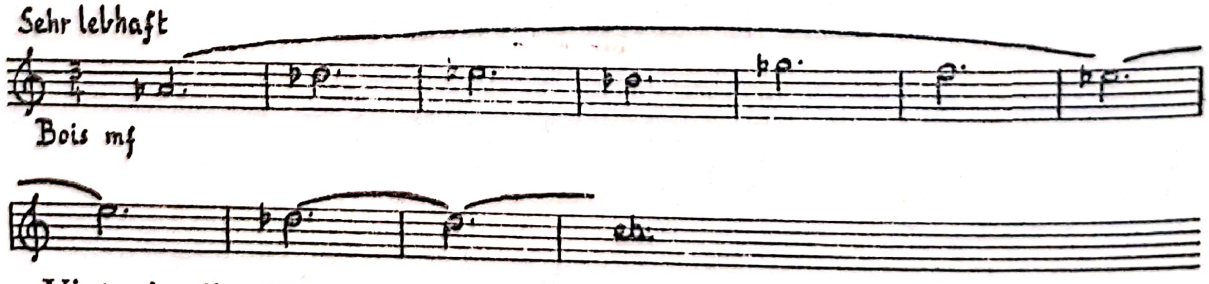


Odată cu revenirea la allegro, apare o temă derivată din ultimul motiv, de data aceasta încă și mai biciuitor:



Sfîntul continuă să se roage (tema la alto), în timp ce în jurul lui se aude rînjetul demonilor.

Cînd învălmășala ajunge la punctul culminant, izbucnește cîntecul eliberator: este motivul liturgic din *Lauda Sion Salvatorem*:



Victoria finală este salutată în triumf de alămuri care cîntă aleluia.

Scanned with OKEN Scanner

13. CONCERTO-UL

OBSERVAȚII

1. Ce însemna la origine cuvîntul concerto? Ce înseamnă el acum? Dați un exemplu din care să reiasă semnificația lui actuală. Găsiți vreo asemănare de sens cu termenii francezi: „concerte" și „se concerter"?

2. Ce este un solist? De unde vine acest termen?

3. Ce diferență găsiți între un solist și un virtuoz?

4. Care sînt instrumentele ce pot deveni cu mai multă ușurință soliste? Care instrumente sînt foarte rar soliste? De ce?

5. Citați cîteva exemple de concerte celebre. Eventual, comparați — dar cu prudență și respect! — interpretarea lor de către mai mulți artiști mari.

Nașterea concerto-ului

Originea lui este foarte nesigură. Încercați să vă imaginați un grup instrumental reunit în salonul vreunui prinț, în secolul al XVII-lea. Dacă din ansamblu se ridică o voce izolată, a viorii, de exemplu, aceasta atrage imediat atenția asupra ei: ea se desprinde de celelalte voci, le răspunde, li se opune sau li se alătură, după necesitățile discursului muzical. Probabil că în felul acesta s-a născut concerto-ul.

Principiul de bază

Opoziția unuia sau mai multor soliști la tutti orchestral, iată principiul de bază al concerto-ului. Prin acesta el răspunde unor necesități de alternanță, de varietate, de strălucire și explică soarta fericită a acestui gen muzical, și marea admirație de care s-a bucurat.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția

La început concerto însemna o compoziție muzicală în care vocile sau instrumentele erau în concurență; astfel se găsesc la compozitorii Gabrieli din Veneția, în secolul al XVI-lea. Pornind de aici, se face trecerea spre *concerto grosso* apoi spre *concertul pentru solist.*

Într-un *concerto grosso*, mai mulți soliști, de obicei șefii de partidă, formează așa-zisul *concertino* (mic ansamblu concertant) care răspunde ansamblului orchestral (tutti) denumit *concerto grosso.* Corelli (1653—1713), Händel (1685—1759) au ilustrat acest gen, dar cele mai perfecte modele le găsim în cele șase *Concerte brandeburgice* (1721) de Bach.

Simfonia concertantă care a urmat după concerto grosso în epoca lui Mozart (cf. *Simfonia concertantă pentru vioară și violă*) reliefează un fel de sinteză între simfonie și concertul cu mai mulți soliști.

În *concertul pentru solist*, apărut mai tîrziu, cam la începutul secolului al XVIII-lea, solistul susține un dialog cu orchestra. Italienii, dintre care amintim pe Vivaldi (1678—1741), apoi Bach și Händel au dezvoltat acest nou gen, pe care Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms îl vor duce la apogeu.

Trăiește încă și în zilele noastre, sub toate formele:

— *concert pentru soliști* la diferite instrumente, chiar și la percuție!

— *concerto grosso*, denumit și concerto pentru orchestră, cum a scris de exemplu Bartók (1944) — (v. p. 305).

— *simfonie concertantă*, din care există un exemplu celebru, *Mica simfonie* concertantă de Frank Martin (1944—1945).

Planul unui concert

Într-un concerto grosso numărul mișcărilor este variabil, în schimb un concerto pentru solist are în general trei părți:

Allegro — Adagio — Allegro

Cît privește forma, începînd din 1750, ea este influențată de simfonie.

Primul allegro adoptă de cele mai multe ori forma clasică de sonată. Are două expoziții din care prima este încredințată orchestrei, iar a doua introduce solistul.

Adagio îmbracă de obicei forma lied.

Finalul poate fi un rondo, o formă sonată, un rondo-sonată etc.

În acest fel, pe parcursul celor trei mișcări, artistul poate dezvălui trei aspecte complementare ale artei sale, iar concerto-ul, el însuși, trăiește prin acest echilibru:

în partea întîi — forța de exprimare
în partea a doua — calitatea exprimării, a cîntului
în partea a treia — virtuozitatea.

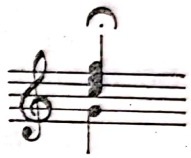
Scanned with OKEN Scanner

Virtuozitatea și partea solistică

Prin natura sa, concerto-ul are ca scop să pună în valoare calitățile solistului: sensibilitatea sa muzicală și virtuozitatea sa. Simțul său muzical trebuie să fie evident pe tot parcursul piesei; dar cum își demonstrează virtuozitatea?

— În primul rînd prin pasajele de virtuozitate: expuneri strălucitoare în care solistul poate dovedi că stăpînește instrumentul;

— în al doilea rînd, prin *cadență*: așezată de obicei la sfîrșitul primului allegro (uneori în ambele părți allegro), la început era improvizată — mai ales cînd interpretul era însuși compozitorul! — mai tîrziu a fost scrisă, poate pentru a împiedica excesele unor virtuozi, dar mai ales pentru că s-a pierdut obiceiul de a improviza. Orchestra anunță apropierea cadenței printr-o oprire pe un acord în suspensie foarte ușor de recunoscut, și dă cuvîntul solistului. Chiar atunci cînd este scrisă, cadența păstrează un caracter de improvizație, în general pe temele principale ale mișcării. La sfîrșitul acesteia, reintrarea orchestrei este semnalată de un tril.



*

Exemple muzicale de concerte pentru solist

a) Lucrări pe care le-am mai prezentat înainte:
Concertul pentru vioară, în mi major, de Bach (v. p. 39);
Concertul pentru trompetă, în mi bemol major, de Haydn (v. p. 110);
Concertul al 4-lea pentru pian, în sol major de Beethoven (v. p. 69);
Simfonia concertantă pentru vioară și violă în mi bemol major de Mozart (v. p. 42).

b) Lucrări noi:
Concertul pentru clarinet, în la major, de Mozart.
Concertul pentru orchestră, de Bartók (din care cunoaștem o parte, *Jocul perechilor*) — (v. p. 82).

Concertul pentru clarinet și orchestră în la major, KV622 (1971)
Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART ȘI CONCERTELE PENTRU SOLIST. *Concertele ocupă un loc important în creația lui Mozart, care a scris mai mult de patruzeci, pentru tot felul de instrumente: vioară, vioară și violă* (Simfonia

Scanned with OKEN Scanner

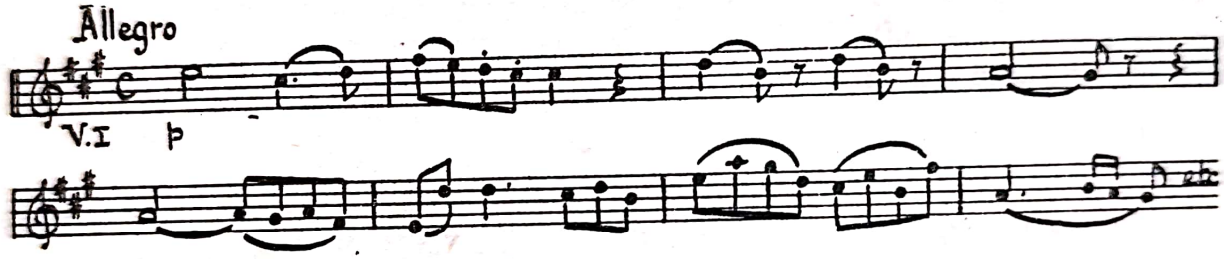
concertantă) *flaut, flaut și harpă, oboi, fagot, corn și, să nu le uităm — căci însumează paginile cele mai inspirate — 23 de concerte pentru pian.*

Concertul pentru clarinet *s-a născut dintr-o prietenie, ca și cvintetul KV 581, fiind dedicat clarinetistului Anton Stadler. Scris în octombrie 1791, este ultimul din toate concertele lui Mozart. Împreună cu* Requiemul, *rămas neterminat, este și ultima dintre capodoperele sale; Mozart va muri două luni mai tîrziu.*

LUCRAREA. Scrisă în 10 zile, terminată în 7 octombrie 1791, lucrarea poartă urmele acelei toamne tragice. Din cele trei părți Allegro — Adagio — Allegro, a doua este un cîntec de o puritate impresionantă; cele două părți, care o încadrează, par a fi mai reținute decît de obicei și acoperite de o nostalgie ascunsă.

Allegro

Expoziția cuprinde două părți, prima fiind rezervată orchestrei. Se bazează îndeosebi pe tema întîi, în la major:



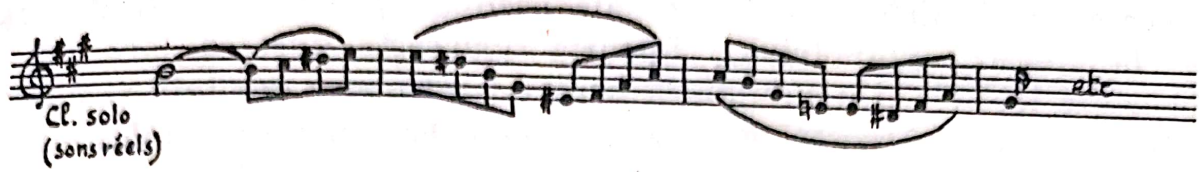
Ca de obicei la Mozart, temele corolare abundă, ca acestea care încheie prima parte:

Partea a doua a expoziției începe cu intrarea solistului care reia tema I. Este ornamentată de o temă secundară, în la minor, calmă, meditativă:

apoi, de alta, în do major:

Scanned with OKEN Scanner

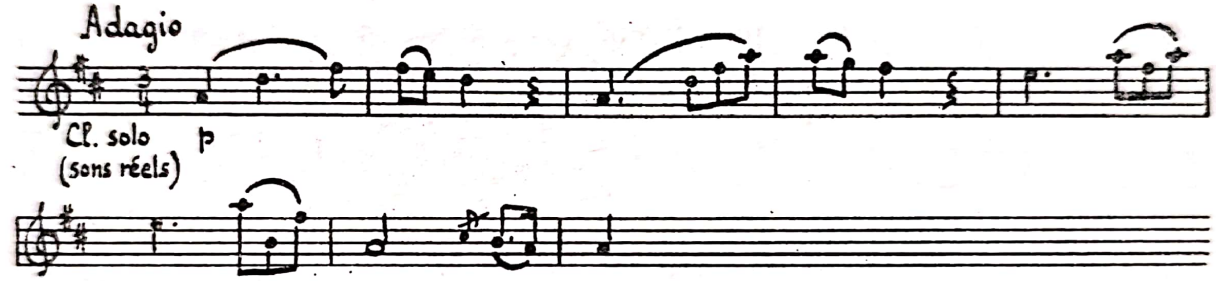
În sfîrșit, apare la clarinet adevărata temă a II-a a expoziției, la dominantă, suplă și grațioasă:



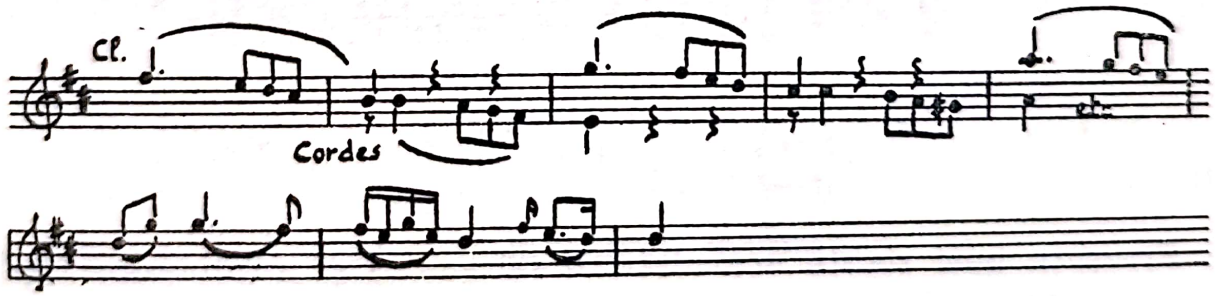
După o revenire a temei I, începe *dezvoltarea*, în care găsim în primul rînd tema I și corolarele ei. Solistul introduce apoi *reexpoziția* prin reluarea primei teme, urmată de tema în la minor, apoi tema a II-a, iar mișcarea se încheie fără *cadență*, fără nici o concesie în favoarea virtuozității.

Adagio

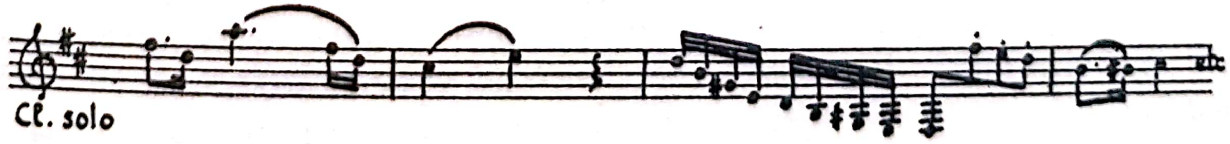
Este cîntecul unei inimi. Un cîntec a cărui simplicitate creează noblețea emoției:



Tema este reluată de orchestră care conduce spre o nouă temă corolară, mai expresivă, mai caldă:



Mișcarea se însuflețește pentru a aborda a doua secțiune a tripticului, a cărui temă este încredințată solistului:

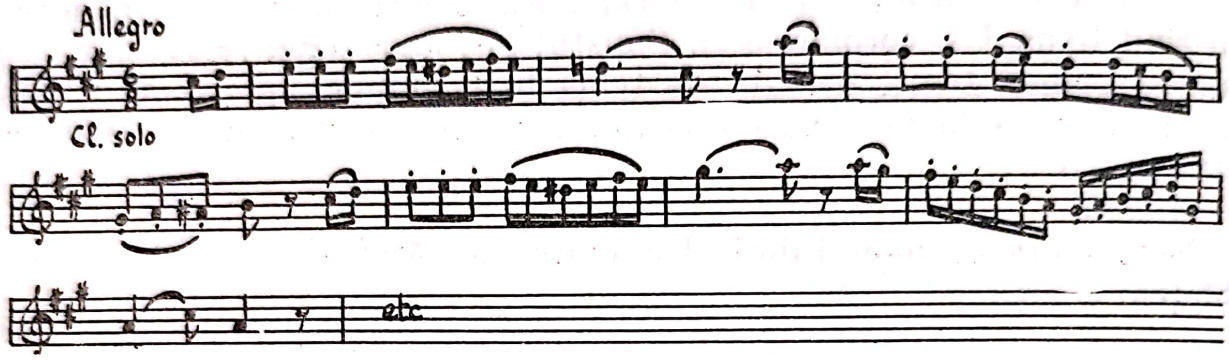


După o scurtă *cadență*, se revine la prima parte.

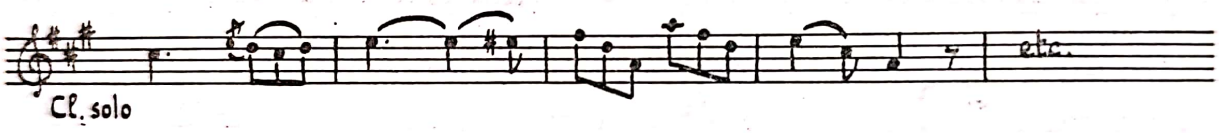
Scanned with OKEN Scanner

Allegro

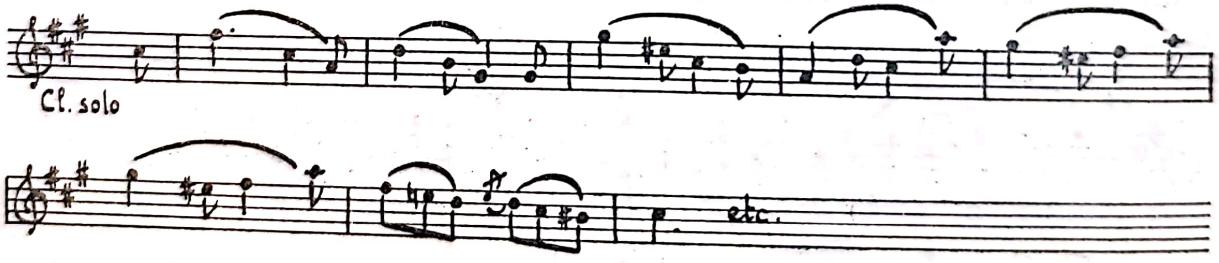
Mozart poate fi comparat cu Watteau. Dar la Watteau, jocul şi nepăsarea personajelor serbărilor sale ascund deseori o realitate tragică; la Mozart, dimpotrivă, „bucuria depăşeşte durerea fără să o îndepărteze însă“ [1], ci o subliniază pentru a atinge o puritate şi o simplitate exemplare. Aceasta reiese şi din tema principală a acestui rondo atît de vesel şi graţios:



Primul cuplet, mai mult solistic, este calm şi aşezat:



După reluarea clasică a refrenului, al doilea cuplet, caracteristic prin amploarea liniei melodice, este încredinţat din nou solistului:



Prezenţa unei scurte dezvoltări a refrenului şi a primului cuplet ne aminteşte de forma rondo-sonată.

Mişcarea se termină cu refrenul urmat de o scurtă *coda* fără *cadenţa* pentru solist.

În felul acesta, Mozart exploatează toate resursele instrumentului solistic, fără a sacrifica nimic de dragul unei virtuozităţi deşarte. Acesta este unul din motivele pentru care *Concertul pentru clarinet* conţine atîta măreţie interioară şi atîta strălucire.

---

[1] Karl Barth, *Mozart*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

Concert pentru orchestră (1943)

Béla Bartók

Extrasele sînt reproduse cu autorizația Editurii Boosey & Hawkes, Londra

VARA ANULUI 1943. *Bartók, refugiat în Statele Unite din anul 1940, se îmbolnăvește. Trebuie să renunțe la orice activitate publică — concerte sau conferințe. Societatea compozitorilor americani îi oferă un concediu în Munții Alegani. Puțin înainte de plecare, Bartók, încă în tratament la spital, primește comanda unei lucrări pentru orchestră. După o oarecare șovăială, acceptă. Început în 15 august,* Concertul pentru orchestră *este terminat în 8 octombrie 1943; el aparține ciclului ultimelor capodopere:* Sonata pentru vioară solo (1943), Concertul pentru violă (1945) și Concertul al treilea pentru pian (1945).

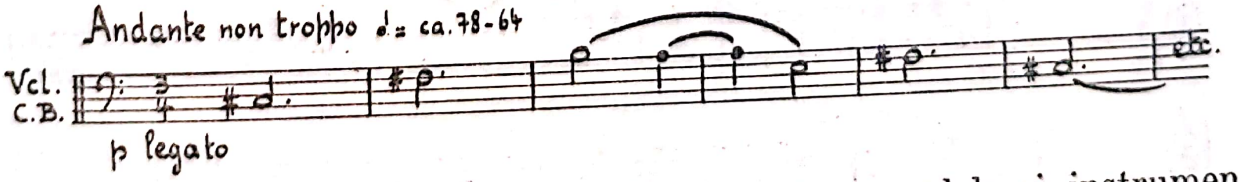
LUCRAREA. Bartók scrie despre *Concertul pentru orchestră*:

„Atmosfera generală a lucrării — excepțînd partea a doua — prezintă o gradație progresivă pornind de la sobrietatea primei mișcări și de la întunecatul cîntec funebru din mișcarea a treia, spre afirmarea vieții din ultima mișcare ... Titlul acestei lucrări de factură mai mult simfonică se explică prin tendința de a scrie pentru primele pupitre ale instrumentelor într-un stil *concertant* și solistic ..."[1]

— Lucrarea conține cinci părți:
1. Introducere și allegro vivace
2. Jocul perechilor
3. Elegie
4. Intermezzo întrerupt
5. Final

1. *Introducere și allegro vivace*

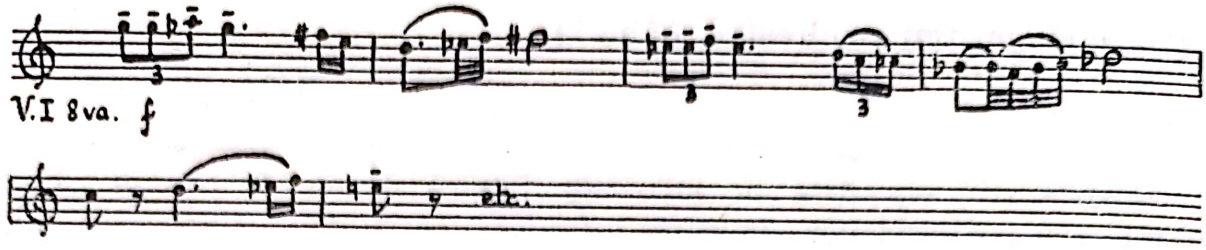
Introducerea lentă începe cu un motiv în cvarte pe care îl vom regăsi de mai multe ori în cursul lucrării:



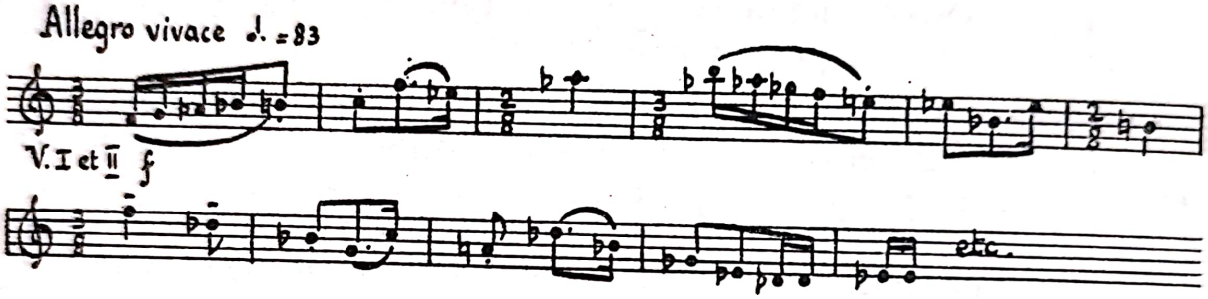
Peste acest motiv, flautul, apoi trompetele, coardele și instrumentele de suflat din lemn intonează un cîntec straniu și energic:

[1] Citat de S. Moreux, *Béla Bartók*, p. 291—292.

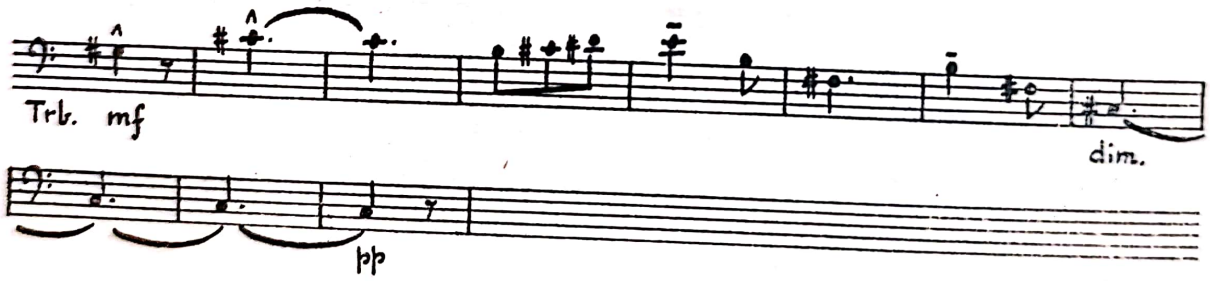
Scanned with OKEN Scanner



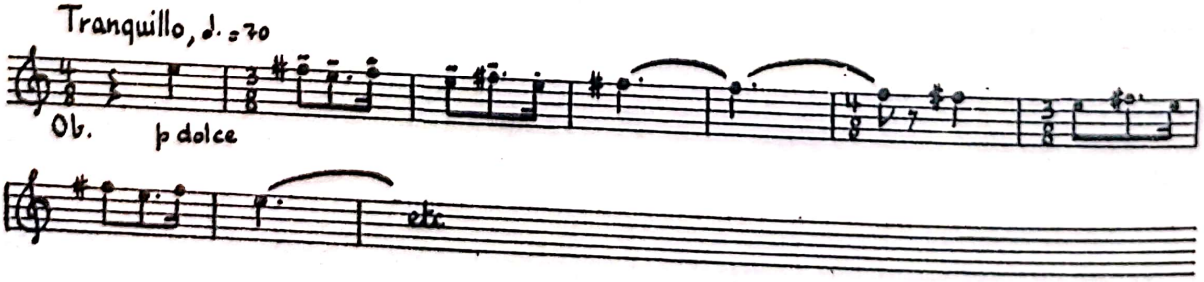
Acompaniamentul acestui cîntec, încredințat basilor, se accelerează, insuflînd o senzație de amețeală aproape, pentru ca brusc să apară mișcarea *allegro vivace*, care amintește de forma sonată, prin opoziția celor două teme principale. Prima, viguroasă și hotărîtă, se sprijină pe intervale de cvartă, prezentînd ciudate întreruperi de ritm:



Un motiv expus de trombon, de asemenea bazat pe cvarte, încheie acest pasaj inițial, concentrat pe prima temă:



Cea de-a doua temă, tandră și reținută este adusă de oboi:



După o revenire a primei teme, elementul melodic al celei de a doua teme, se transformă, devenind acest cîntec melancolic:

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a treia apariție a temei principale este acompaniată de un *fugato* viguros al alămurilor pe motivul de mai sus al trombonului, mișcarea încheindu-se într-o atmosferă plină de vitalitate.

2. *Jocul perechilor*

Știm că această neobișnuită indicație a mișcării (v. p. 82) provine din faptul că Bartók obișnuia să prezinte rînd pe rînd — susținute fiind de ritmul viguros al tobei — cîte o pereche de instrumente:

2 fagoturi, despărțite printr-un interval de sextă,
2 oboi, la terță,
2 clarinete, la septimă,
2 flaute, la cvintă,
2 trompete, la secundă.

În mijlocul mișcării, alămurile intonează un coral, apoi perechile reapar în aceeași ordine, dar cu o oarecare variație.

3. *Elegia*

Cîntecul straniu al oboiului, punctat cu note subțiri de picola, se detașează într-o atmosferă de misterioasă magie. Către mijlocul părții, sunetul devine mai vehement, dar totul se stinge puțin cîte puțin, finalul amintind de ambianța de la început.

Această *Elegie*, cu un caracter oarecum ermetic, este, de fapt, strîns legată de lucrare prin înrudirea tematică cu introducerea din prima mișcare; încercați să comparați primele sale măsuri cu cele de

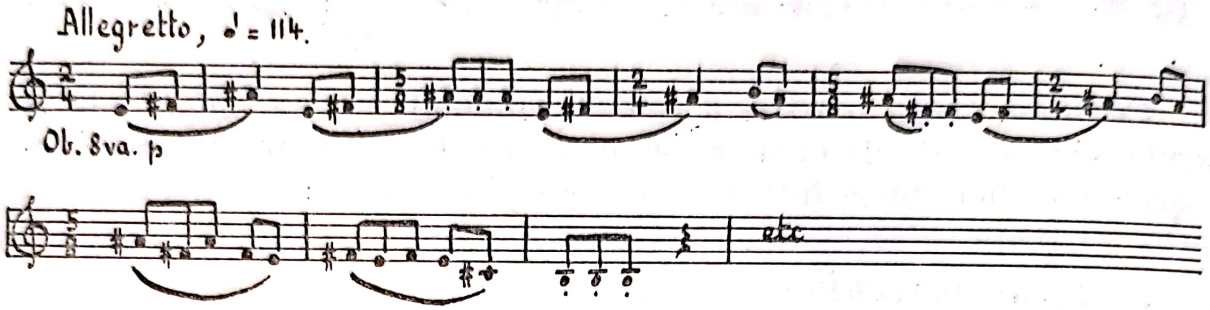
la începutul concertului și veți remarca asemănarea profundă dintre cîntecul viorilor din episodul central al *Elegiei* și tema principală din introducere.

Scanned with OKEN Scanner

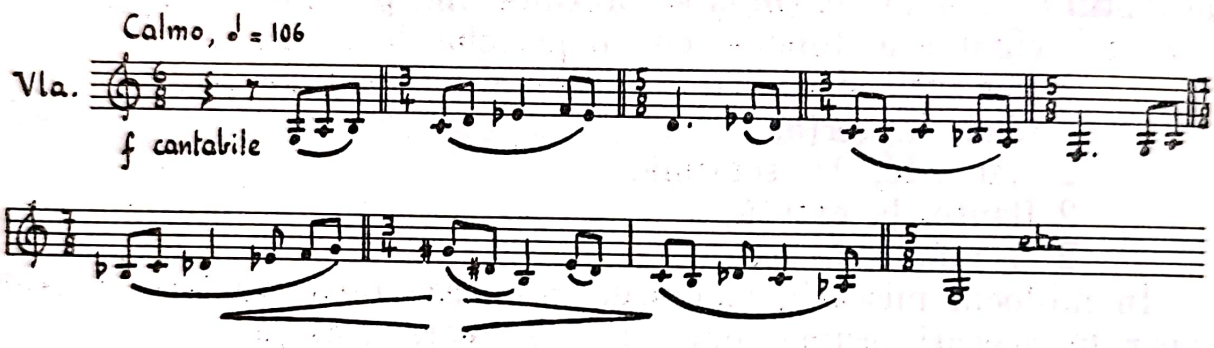
4. *Intermezzo interrotto*

Această parte, veselă și surîzătoare, se desfășoară aproape ca o poveste, ca un „întrerupt interludiu!"

Unui cîntec ușor, în ciuda ritmului său șchiopătat,



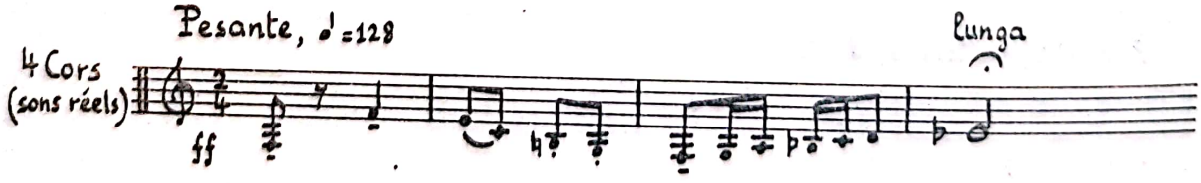
îi răspunde o melodie mai caldă și mai învăluitoare:



Dialogul lor este însă întrerupt de o muzică de bîlci, vulgară și zgomotoasă (remarcați aici *glissando*-urile trombonilor). Cînd s-a terminat, reapar melodiile de la început. Fiți atenți la *cadența* flautului, care se ivește înainte de final.

5. *Final*

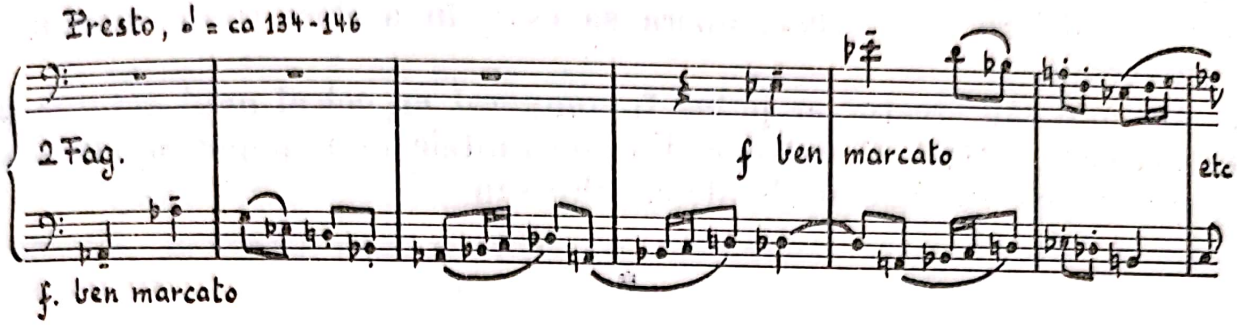
Iată, în sfîrșit, explozia de vitalitate prezisă de Bartók! Introducerea debutează cu patru măsuri apăsătoare, expuse de corni,



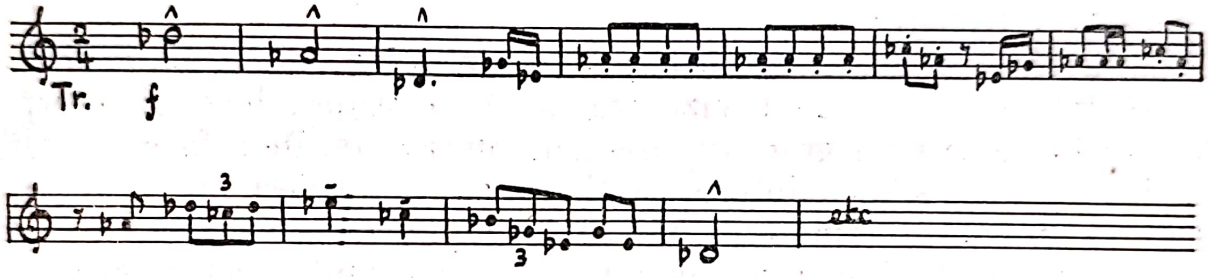
iar finalul își ia elan, într-o irezistibilă fugă, pe motive ungurești. Elementul ritmic este desigur preponderent, tocmai el fiind acela care ne transmite sentimentul de plenitudine.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși Bartók întrerupe această uniformitate prin scurte momente de destindere, ca de pildă cel în care apare acest fugato pe motivul din introducere, ce este încredințat de astă dată suflătorilor de lemn,



sau prin noi episoade melodice, care se alătură cursului impetuos al mișcării, cum este această fugă, devenită element central al finalului. Iată subiectul fugii:



Fuga revine a doua oară la instrumentele cu coarde, fiind precedată de un episod însorit pe care îl anunță — lucru rar! — un *glissando* al timpanilor.

De acum înainte, finalul se îndreaptă către *coda* „o coda vertiginoasă: ca purtate de o rafală de vînt, valuri de coarde, în culori fosforescente, par a cînta crîmpeie din fugă, pînă cînd tema acesteia izbucnește în întreaga sa măreție la alămuri. Într-o asemenea măsură, apariția acestei teme, expusă prin alte mijloace decît cele tradiționale, îi insuflă ascultătorului sentimentul unei depline împliniri și într-atît îi oferă finalul senzația de « formă», încît putem afirma că muzica contemporană repurtează aci un adevărat triumf.“ (Ernest Ansermet).

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Bartók ar fi putut să ducă o viață strălucitoare de pianist virtuoz. El a preferat însă să parcurgă în lung și-n lat țara sa și întreaga zonă a Balcanilor, culegînd, adnotînd și editînd apoi mai bine de 5000 de cîntece populare — și trebuie să știm că folclorul maghiar este deosebit de bogat. Bartók a descoperit în muzica populară elemente pînă la

Scanned with OKEN Scanner

el încă neexploatate, făurindu-şi astfel un limbaj profund personal, de neimitat.

Dar să fim bine înţeleşi! Originalitatea lui Bartók s-a datorat faptului că el a *creat* teme şi nu s-a mărginit să le *împrumute* doar din tezaurul folcloric. De aceea, opera sa este, în acelaşi timp, maghiară şi universală.

Drumul său creator ar putea fi comparat cu cel al unui scriitor ca Ramuz, care a ştiut să extragă din constantele unui popor şi ale unei ţări elementele fundamentale ale stilului său.

*

Prin definiţie, concertul se sprijină pe un dialog, echilibrat şi armonios. Cum pot fi atunci conciliate părerile, uneori divergente, pe care unii dirijori şi solişti le au despre anumite mişcări?

În *Entretiens sur la musique*[1], Ernest Ansermet ne dă răspunsul la această întrebare:

„... Orchestra avînd de acompaniat un solist, eu trebuie deci să caut să înţeleg şi să adopt viziunea acestuia asupra lucrării interpretate. Nu îmi este prea greu, deoarece în general am de-a face cu soliști care sînt totodată şi mari interpreţi. Cu soliştii mai tineri mi se întîmplă uneori să discutăm tempo-ul; mi se întîmplă, de asemenea, mai rar însă, să fiu nevoit să acompaniez un solist a cărui interpretare este total opusă propriei mele viziuni despre muzica în cauză. În acest caz, mă străduiesc să-i înţeleg intenţiile, să fiu de acord cu el, pentru a nu oferi publicului o execuţie neomogenă."

*

Înainte de moda marilor virtuozi ai pianului sau ai viorii, care a început în secolul al XIX-lea, odată cu epoca romantică, muzica cunoscuse voga cîntăreţilor deţinători ai primelor roluri în opere sau în oratorii. Printre ei se găseau desigur artişti integri şi plini de respect faţă de opera ce o aveau de interpretat. Mai erau însă şi alţii care nu vedeau în muzică decît un mijloc de a se face remarcaţi, adăugînd, fără limită şi după propria lor fantezie, triluri şi diverse alte ornamente intempestive. Unele roluri erau scrise special pentru asemenea cîntăreţi, iar publicul, avid de atari exhibiţii, aplauda zgomotos pe favoritul său de o clipă. Händel a avut mult de suferit de pe urma acestor supărătoare obiceiuri. Odată, cînd o cunoscută *prima donna* depăşise cu mult limitele admisibile, el a ridicat-o ca pe o păpuşă deasupra unei ferestre,

[1] Ernest Ansermet şi J.-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

asigurînd-o că o va arunca de acolo. „Doamnă, a spus Händel, știu că ești o adevărată diavoliță, dar crede-mă, eu sînt însuși Belzebut, cel mai mare dintre diavoli!“

*

Și totuși, fie că ne place sau nu, trebuie să recunoaștem că virtuozul exercită un fel de fascinație asupra mulțimii. Și aceasta datorită cîtorva motive, de importanță diferită.

— Unele sînt profunde: măiestria instrumentală, sensibilitatea muzicală, generozitatea și adevărul expresiei, intensitatea prezenței interpretului, darul său de a comunica cu publicul etc.:

— altele sînt mai exterioare: atracția spre o virtuozitate în sine, gustul riscului, grandilocvență și simț al spectacularului, cultul vedetei, interese comerciale și financiare, influența snobismului etc.

*

Starea de spirit a lui Mozart din toamna lui 1791 o cunoaștem grație unei scrisori adresate în limba italiană lui Da Ponte, libretistul operei *Don Juan*, scrisoare datată către finele lunii septembrie [1].

Prea iubite Domn,

Aș vrea să-ți pot urma sfatul, însă cum să reușesc? Mi-am pierdut capul, sînt la capătul puterilor și nu izbutesc să alung din fața ochilor imaginea acelui necunoscut. Îl văd tot timpul cum mă roagă, mă solicită și mă somează nerăbdător să lucrez. Eu continui, deoarece lucrul, compoziția mă obosește mai puțin decît odihna. Pe deasupra, nu vreau să pun nimic la inimă. Simt ceva care îmi spune că ceasul se apropie, că nu mai am mult. Mă sfîrșesc înainte de a mă fi bucurat pe deplin de talentul meu. Viața totuși era atît de frumoasă, cariera se deschidea sub auspicii atît de favorabile! Nimeni nu poate însă să-și schimbe propriul său destin, să-și numere zilele. Trebuie să ne resemnăm și să ne lăsăm în voia Providenței. Închei: acesta este cîntecul meu funebru și nu trebuie să-l las neterminat.

Mozart

[1] Citat de Henri Ghéon: *Promenades avec Mozart*, p. 427.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

14. UVERTURA

OBSERVAȚII

1. Ce semnificații are termenul muzical de „uvertură"? Cunoașteți și unele sinonime?

2. Care este, de pildă, după opinia dumneavoastră, rolul unei uverturi plasate la începutul unei opere și care sînt raporturile cu aceasta din urmă?

3. Vă puteți imagina o uvertură executată independent în sala de concert?

4. Ați ascultat deja atari lucrări? Care?

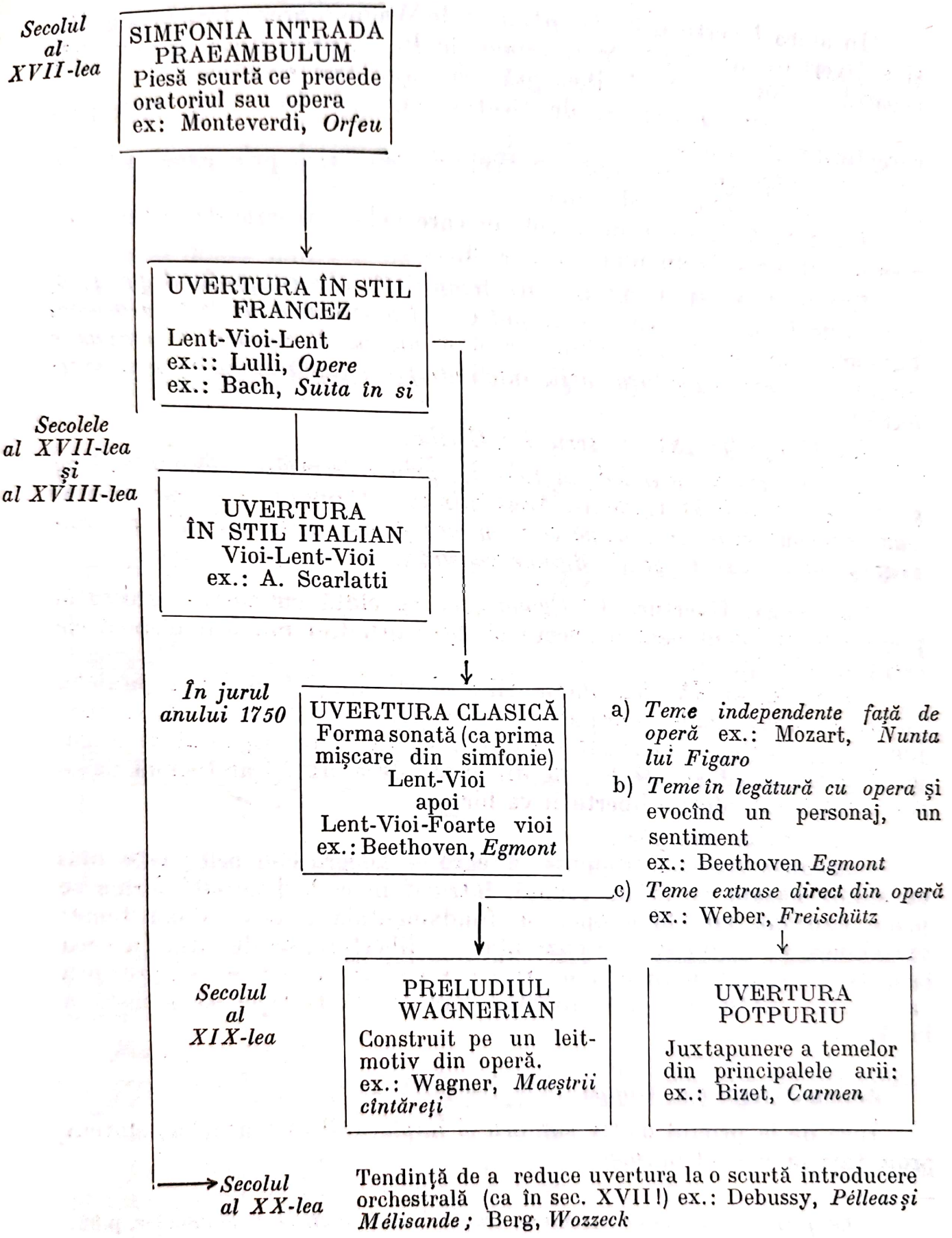
5. După ce plan este compusă Uvertura din *Suita în si minor* de Bach (p. 193)?

ORIGINI ȘI FILIAȚII

Se obișnuiește a se vorbi despre deschiderea unei dezbateri, a unui congres sau a unei expoziții... Tot astfel se va deschide o operă, un oratoriu, o suită! Instrumentală la origine, uvertura este destinată să pregătească ascultătorul, să-l plaseze într-un climat propriu perceperii operei. La început, uvertura era cu totul independentă față de operă, un fel de baie muzicală, care o preceda. Dar, încetul cu încetul, uvertura începe să se înrudească cu opera prin spiritul și prin temele ei și apoi din ce în ce mai strîns, pînă cînd a devenit însăși emanația operei, rezumatul anticipat al acesteia.

Pe parcursul evoluției sale, uvertura a fost influențată de formele muzicale mari, la început de stilul polifonic și fugat, iar ulterior, de forma sonată. În plus, dezvoltarea genului operei a marcat de asemenea uvertura.

Astfel poate fi explicată o istorie lungă, din secolul al XVII-lea și pînă în zilele noastre, ale cărei etape principale sînt următoarele: *Secolul al XVII-lea.*


Secolul al XVII-lea
SIMFONIA INTRADA PRAEAMBULUM
Piesă scurtă ce precede oratoriul sau opera
ex: Monteverdi, Orfeu
UVERTURA ÎN STIL FRANCEZ
Lent-Vioi-Lent
ex.:: Lulli, Opere
ex.: Bach, Suita în si
Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea
UVERTURA ÎN STIL ITALIAN
Vioi-Lent-Vioi
ex.: A. Scarlatti
În jurul anului 1750
UVERTURA CLASICĂ
Forma sonată (ca prima mișcare din simfonie)
Lent-Vioi
apoi
Lent-Vioi-Foarte vioi
ex.: Beethoven, Egmont
a) Teme independente față de operă ex.: Mozart, Nunta lui Figaro
b) Teme în legătură cu opera și evocînd un personaj, un sentiment
ex.: Beethoven Egmont
c) Teme extrase direct din operă
ex.: Weber, Freischütz
Secolul al XIX-lea
PRELUDIUL WAGNERIAN
Construit pe un leit-motiv din operă.
ex.: Wagner, Maeștrii cîntăreți
UVERTURA POTPURIU
Juxtapunere a temelor din principalele arii:
ex.: Bizet, Carmen
Secolul al XX-lea
Tendință de a reduce uvertura la o scurtă introducere orchestrală (ca în sec. XVII!) ex.: Debussy, Pélleas și Mélisande; Berg, Wozzeck

În afara Uverturii la *Tannhäuser* de Wagner, prezentată la pag. 112 și a Uverturii din *Suita în si minor* de Bach, prezentată la pag. 193, această evoluție poate fi ilustrată prin alte trei exemple.

— *Uvertura la Egmont* de Beethoven, ale cărei teme principale caracterizează drama,

— *Uvertura la Freischütz* de Weber, romantică prin excelență, ale cărei teme sînt extrase din operă,

Uvertura la Carmen de Bizet, în care cele mai cunoscute teme ale operei sînt prezentate una după alta.

BEETHOVEN ȘI GOETHE. *Muzicianul îl admira profund pe poet, dar acesta îl răsplătea cu atît de puțin ... Entuziasmat de lectura dramei* Egmont, *captivat de atmosfera eroică a piesei, Beethoven a compus o muzică de scenă (uvertură, arii, interludii) destinată să însoțească spectacolul.*

La 12 aprilie 1811 îi scrie lui Goethe:

„... *Veți primi curînd de la Leipzig, prin intermediul casei Breitkopf și Härtel, muzica la* Egmont. *Acest minunat* Egmont *m-a emoționat și l-am transpus în muzică, după ce l-am citit și am cugetat cu atîta pasiune asupra lui și aceasta grație dumneavoastră ...*“ [1].

LUCRAREA. Uvertura la *Egmont*, ce se cîntă cu cortina ridicată, pregătește publicul pentru spectacol, prezentîndu-i muzical elementele esențiale ale dramei:

În secolul al XVI-lea, flamanzii au fost supuși dominației spaniole. În ciuda unor crude represalii, contele Egmont încearcă să scuture jugul asupritorilor. Încurajat de logodnica sa Clara, Egmont se angajează prea riscant și este în cele din urmă decapitat. Dar tocmai datorită morții sale, idealul libertății va birui.

Uvertura în trei părți:

Sostenuto ma non troppo — Allegro — Allegro con brio; este mai cu seamă bazată pe forma sonată, întrucît în cadrul acestei forme se poate exprima mai bine opoziția fundamentală a celor două teme: opresiunea, pe de o parte, și năzuința spre libertate, pe de alta. În ceea ce privește partea a treia a uverturii, scrisă în major, ea se prezintă ca un final strălucitor și triumfător care exaltă bogăția sufletească a lui Egmont.

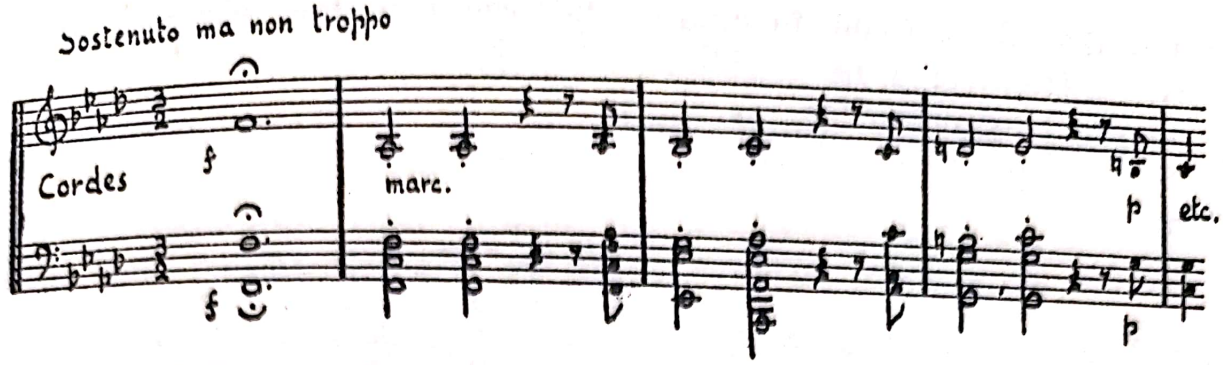
Sostenuto ma non troppo

Încă de la primul motiv sumbru și implacabil al coardelor, sîntem proiectați în miezul dramei:

---

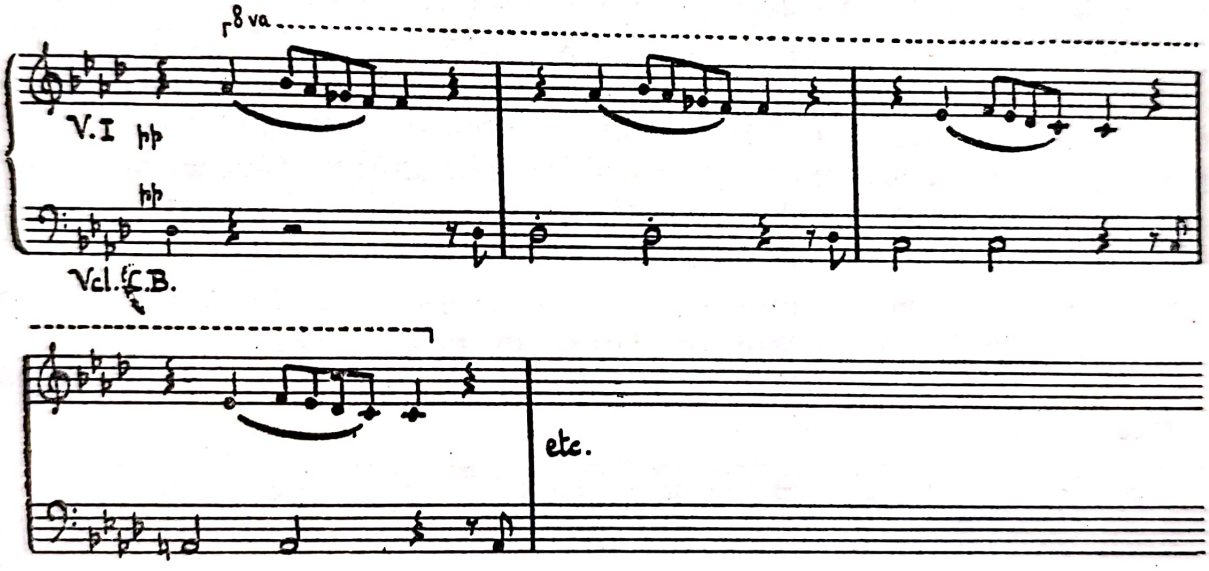
[1] *Les plus belles lettres de Beethoven*, Choix et traduction de J. Schneider, p.82.

Scanned with OKEN Scanner



Un al doilea motiv îi dă replica, un fel de vaiet al suflătorilor de lemn, care simbolizează aspirațiile la libertate, aspirații deocamdată plăpînde:

Un al treilea motiv, al cărui ritm obstinat al basilor este situat în aparență în primul plan, ne conduce direct către Allegro:



Allegro

După această lentă introducere, care a prezentat elementele de bază ale acțiunii, un tempo mai rapid va conveni mai bine expresiei dramatice.

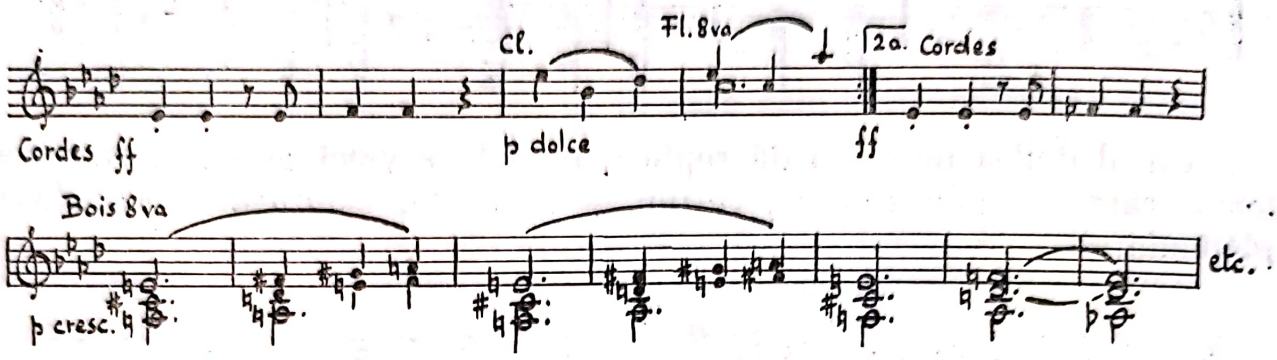
Prima temă, îndelung pregătită, pare a fi născută din ultimul motiv al introducerii, anunțîndu-se ca un gest de revoltă:

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a doua temă, în mod ciudat, reunește două elemente opuse, cu care introducerea ne familiarizase deja:

— jugul asupritorilor,

— aspirația către libertate, precum și evocarea figurii luminoase a Clarei.

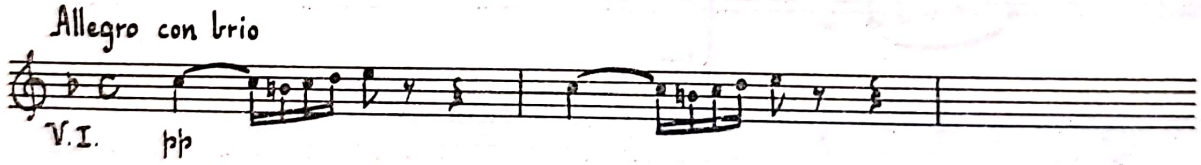


Această opoziție alcătuiește însăși substanța uverturii: de fiecare dată cînd se exprimă ideea de libertate, urmează riposta, brutală și grea.

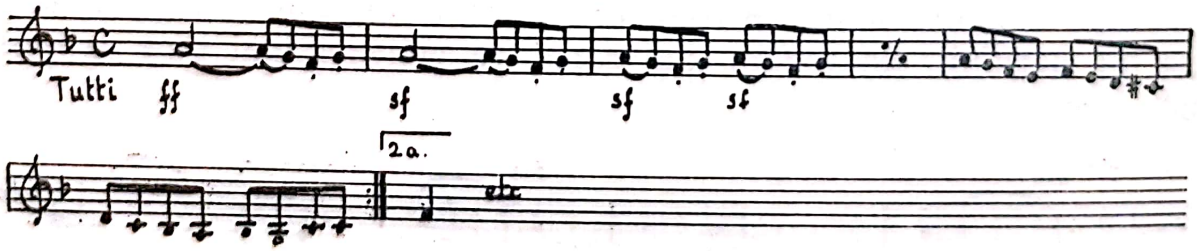
Cea de-a doua temă este reluată de două ori de alămuri în reexpoziție, după revenirea primei teme, iar apoi, întreaga orchestră, pentru ca, imediat, să-i urmeze interogația dureroasă a viorilor. Oare Beethoven a urmărit să sugereze astfel moartea eroului? Nimeni nu poate ști, dar, începînd din acest moment, totul se schimbă: o tăcere încărcată de neliniște, opt măsuri de tranziție... După care izbucnește

Allegro con brio, un fel de final, în fa major.

Sfîrșitul uverturii nu mai e decît un urcuș irezistibil spre bucuria unei libertăți îndelung așteptate. Dintr-un motiv scurt:



Beethoven extrage o temă plină de forță:



Întreaga concluzie, triumfătoare, demonstrează la ce forță sonoră — și expresivă! — poate ajunge o mare orchestră simfonică. Remarcați *timbrul* flautului mic care domină orchestra.

Scanned with OKEN Scanner

Uvertura la Freischütz (1821)

Carl Maria von Weber

COMPOZITORUL. *Carl Maria von Weber, vărul Constanței Mozart și fiul unui regizor de teatru, s-a născut în 1786, la Eutin, în nordul Germaniei. La 18 ani este deja șef de orchestră; pe tot parcursul scurtei sale cariere, el își va împărți timpul între compoziție și dirijat. Artist romantic, Weber acordă o mare importanță coloritului instrumental; prin opera sa dramatică, cu nuanțe de fantastic și de miraculos, el se afirmă ca unul din creatorii operei germane. Weber se stinge din viață la Londra, în 1826.*

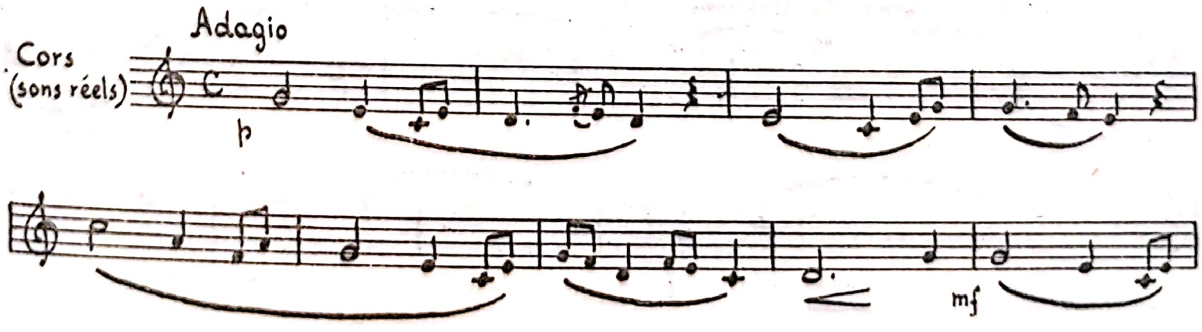
LUCRAREA. Iată, pe scurt, conținutul acestei opere romantice:

„Un tînăr vînător, Max, trebuie să iasă învingător la un concurs de tir, pentru a putea cîștiga astfel mîna Agathei, fiica pădurarului. În acest scop, folosește gloanțe vrăjite, turnate în pădure la miezul nopții de un complice al lui Satan. Concursul are loc, dar datorită unui șiretlic al diavolului, ultimul glonț tras de Max îl omoară pe Gaspard, rivalul său, trădînd astfel convenția satanică. Datorită intervenției unui pustnic, Max scapă de pedeapsa ce-l aștepta; mai mult încă, la capătul unui an de probă, el va putea s-o ia de soție pe Agatha".

„Farmecul particular al lui Freischütz rezidă în îmbinarea armonioasă a două elemente opuse: bonomia rustică și fantasmagoria romantică: pe de o parte, arii și coruri țărănești, al căror specific folcloric a fost minunat transfigurat de Weber, iar pe de altă parte, pagini simfonice (uvertura, scena turnării gloanțelor) în care coloritul timbrual evocă, pe rînd, poezia cîmpenească și viziunea fantastică" [1].

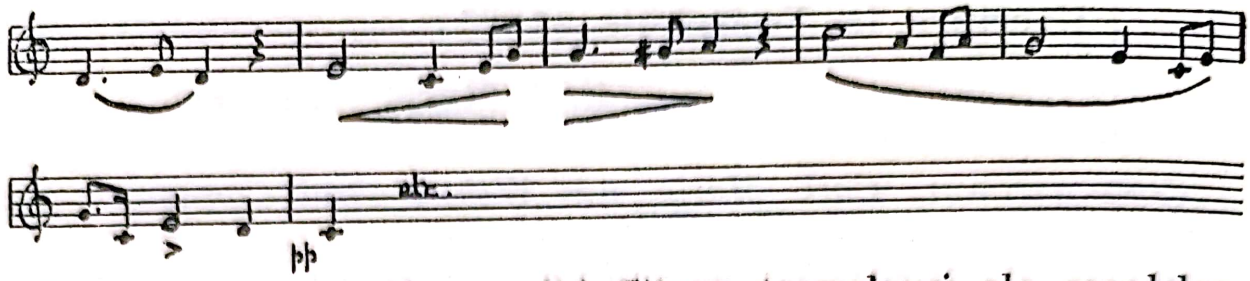
— Uvertura:

Introducerea lentă, *adagio*, descrie atmosfera pădurii, farmecul ei. Și nici un alt instrument nu știe mai bine decît cornul să o redeștepte în mintea ascultătorilor:



[1] *Larousse de la musique*, vol. I., p. 369.

Scanned with OKEN Scanner



Dar evocarea nu ține mult! Cîteva tremolouri ale coardelor și deodată apare umbra neliniștitoare a unui personaj satanic, turnătorul de gloanțe blestemate.

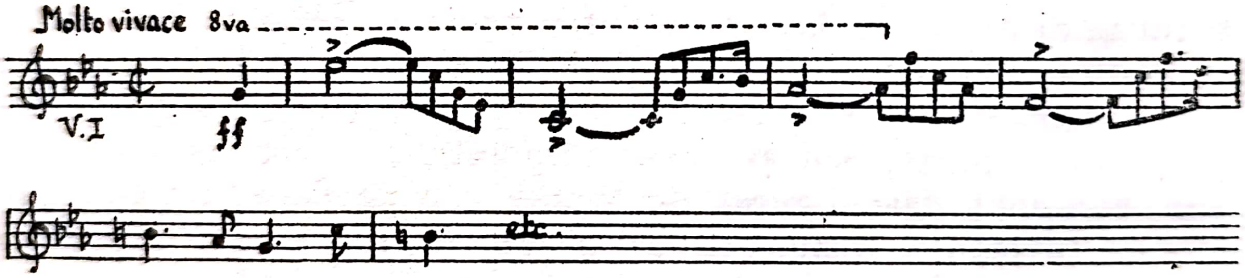
Molto vivace

În Uvertura la *Freischütz*, ca și în Uvertura la *Egmont*, bitematismul formei sonată este foarte bine potrivit pentru a dramatiza o opoziție, aici, opoziția dintre

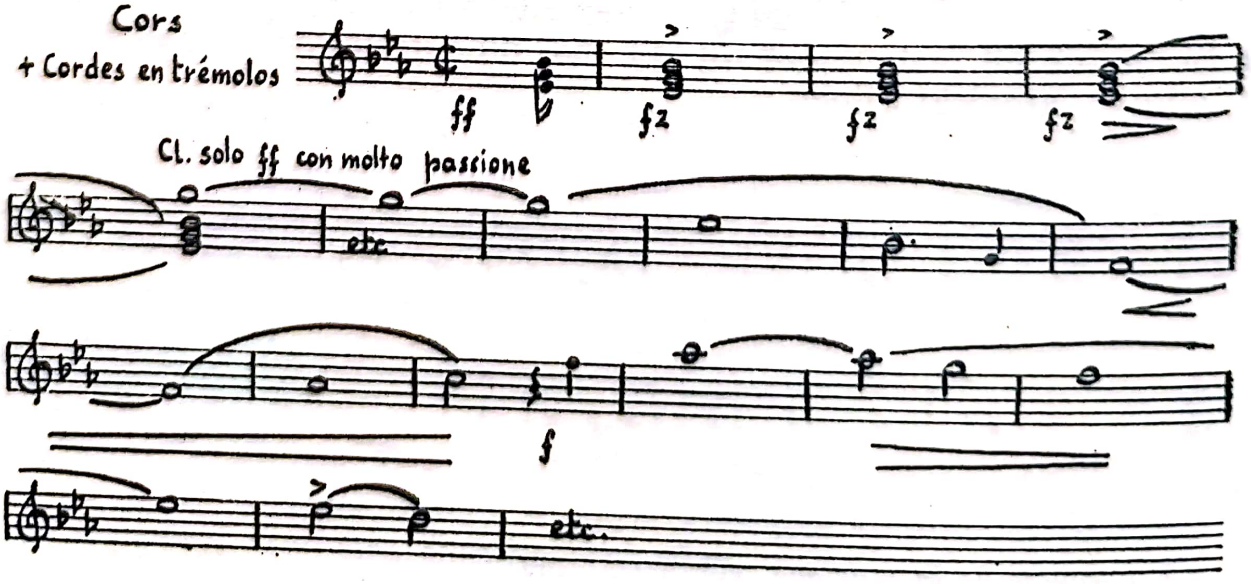
— manevrele malefice și tenebroase ale diavolului,

— dragostea luminoasă și triumfătoare a Agathei.

Prima temă, în do minor, este chiar cea pe care Weber o va folosi pentru a zugrăvi sinistra „Trecătoare a Lupilor" unde Max se duce la miezul nopții pentru topirea gloanțelor,

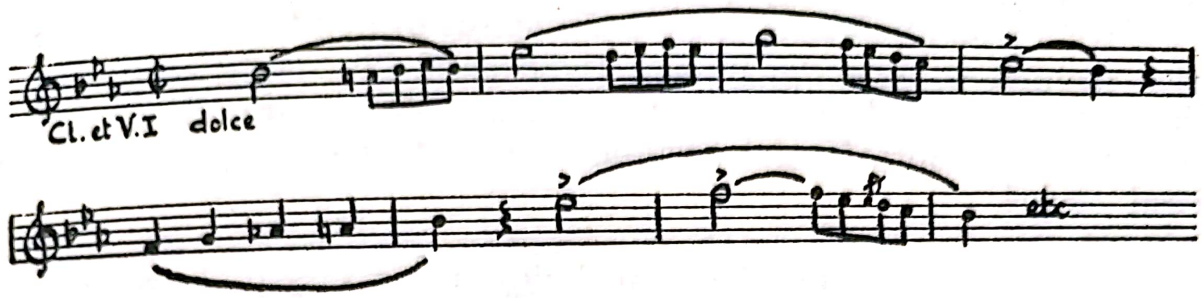


Un episod intermediar, foarte dramatic, ni-l arată pe Max oprit la marginea prăpastiei de amintirea pasionată a Agathei,



Scanned with OKEN Scanner

Atunci apare a doua temă, cea prin care, în finalul operei, Agatha își va cînta dragostea; remarcați culoarea caldă a lui mi bemol major:



După o scurtă dezvoltare inspirată de două teme, reexpoziția readuce prima temă singură, din nou în do minor. Fără îndoială, aceasta pentru a marca mai bine într-o strălucitoare *coda*, în do major de astă dată, triumful absolut al dragostei și al luminii, exprimat prin elanul și generozitatea temei Agathei.

Uvertura la Carmen (1875)

Georges Bizet

OBSERVAȚII

Înainte de a citi această prezentare, ascultați Uvertura la *Carmen*, iar apoi încercați să deosebiți:

— cîte teme se găsesc în ea,
— care este cea mai importantă,
— unde se petrece acțiunea.

COMPOZITORUL. *Georges Bizet s-a născut la Paris în 1838. Foarte dotat, el a obținut primul mare Premiu al Romei la 19 ani. Melodicitatea sa, simplă și ușoară, simțul culorilor orchestrale, spiritul viu și cald al muzicii pe care o compunea au făcut din el un muzician profund latin, cu o înclinație naturală către teatru. Bizet s-a stins din viață la Bougival, în vîrstă de 37 de ani, la puțin timp după prima reprezentație a operei* Carmen.

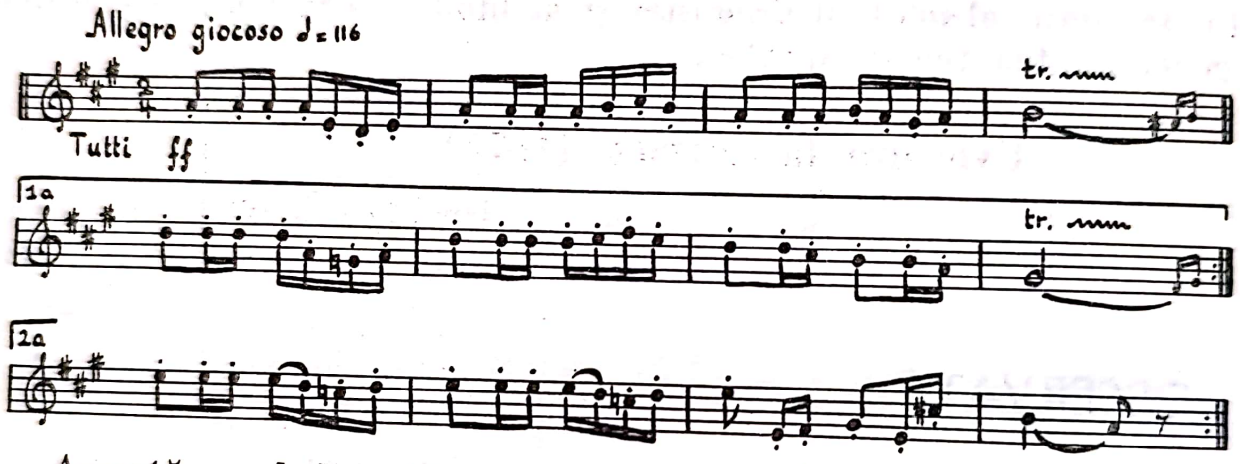
LUCRAREA. Libretul acestei opere comice, inspirată de o nuvelă a lui Merimée, ne transportă în inima unei Spanii agitate și populare, în care pasiunile devin arzătoare: „Don José, subofițer în garnizoana din Sevilla, o iubește pe țiganca Carmen. Din dragoste pentru ea, Don José dezertează, făcîndu-se contrabandist. Dar, deoarece Carmen îl părăsește pentru frumosul toreador Escamillo, Don José o omoară".

Realismul popular pătrunde astfel în operă. De altfel, în aceeași epocă, Musorgski scrie *Boris Godunov* unde, de asemenea, va aduce pe scenă țărani și oameni simpli din popor.

Pentru a reda atmosfera, Bizet s-a inspirat din cîntecele și dansurile muzicii spaniole și chiar din muzica țigănească. Mai mult, orchestrația abundă de culorile cele mai bogate și mai strălucitoare. Bizet a fost cel dintîi care a cîntat astfel Spania... cu toate că n-a pus niciodată piciorul acolo!

Uvertura:

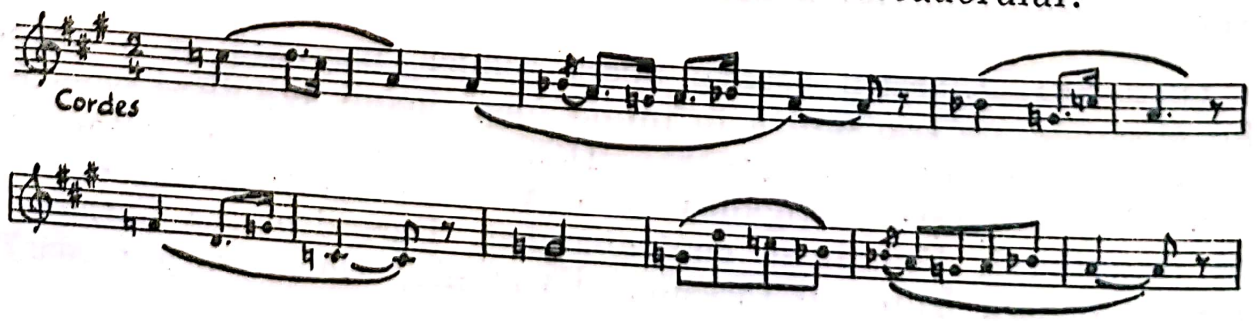
Aici forma a trecut pe planul al doilea, Bizet îngrijindu-se mai cu seamă de atmosferă. Pentru a scrie uvertura, el alătură elementele principale ale operei, rezervînd primul loc celui care exprimă cel mai bine ambianța populară spaniolă:



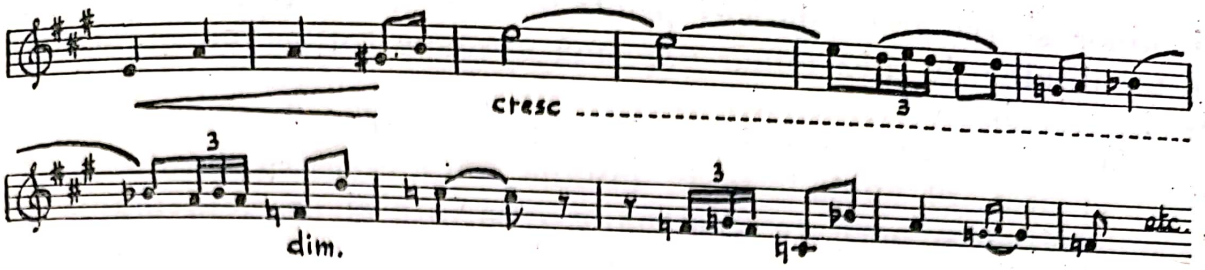
Această melodie, plasată la începutul uverturii, revine aici încă de două ori; în opera propriu-zisă, ea va apare în final, în momentul în care veselia atinge cota maximă, cînd urmează să înceapă coridele.

Aria care urmează este cîntată de mulțimea care îi apostrofează pe „alguaziles", acești păzitori ce însoțesc convoiul toreadorilor:

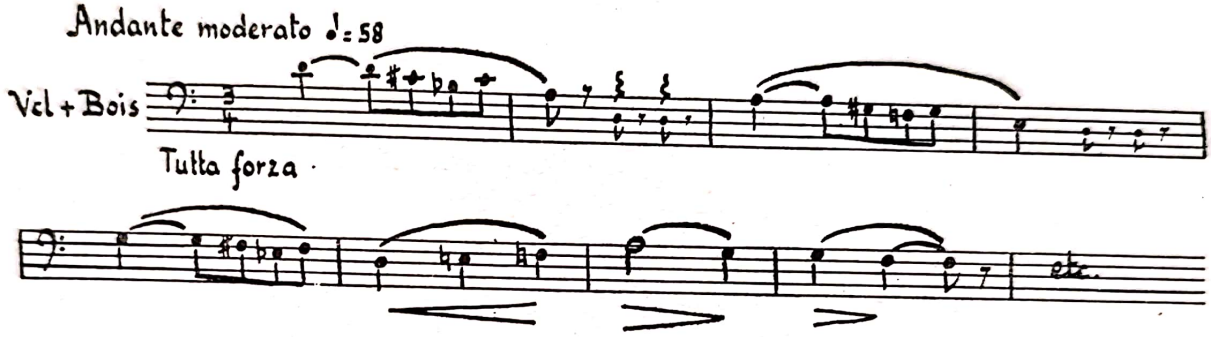
Dar cea mai frumoasă arie rămîne cea a toreadorului:



Scanned with OKEN Scanner



În ceea ce privește ultima melodie cu care se încheie uvertura, ea este pasionată și dureroasă, denotînd o influență a folclorului țigănesc (remarcați, de pildă, secunda mărită). Ea răsună în orchestră, în actul al IV-lea, atunci cînd Carmen respinge dragostea lui Don José și, în sfîrșit, în final, cînd ea moare, ucisă de acesta:



*

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

Despre paleta tonală

În muzică, nevoia de *modulație* apare evidentă: ea răspunde acelor necesități de varietate și de mobilitate în expresie, proprii sufletului omenesc. Dar, ne-am putea întreba de ce muzicianul optează din capul locului pentru o anume tonalitate?

În realitate, tonalitatea nu este aleasă chiar de la început, ci ea se instalează acolo ca într-un loc bine precizat. Căci, după cum felul dumneavoastră de viață diferă după locul în care vă aflați — la plaje, la masă sau la munte, de pildă — tot așa există tonalități care permit exprimarea unor anumite particularități.

Astfel, la Beethoven, în general, o lucrare în do minor este mai sumbră și mai dramatică decît una în sol minor. La Bach, o lucrare în

Scanned with OKEN Scanner

si minor se remarcă adeseori printr-o deosebită interiorizare, în timp ce tonalitatea do diez minor exprimă aproape totdeauna un sentiment de durere, de închidere în sine.

Sau mai mult, dacă do majorul poate părea, la o primă privire, anost și uzat, el dobîndește în mîinile unui maestru carate prețioase de prospețime și puritate. Sol major este iute și ușor, fa major evocă peisaje rustice, re major are un ton de solemnitate veselă și plină de viață.

Vom putea explica oare, într-o zi, aceste misterioase concordanțe?

Se spune că vechii greci le remarcaseră deja și știau să le folosească în educație, ca și în principalele acțiuni ale vieții.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A PATRA

MUZICA VOCALĂ, RELIGIOASĂ ŞI DRAMATICĂ JAZZUL — COMPLETĂRI TEORETICE

MUZICA VOCALĂ ŞI MUZICA INSTRUMENTALĂ

Dezvoltarea deosebită a muzicii instrumentale nu trebuie să ne creeze iluzii: ea a fost precedată de muzica vocală care a rămas în continuare surprinzător de vie în toate domeniile activităţii muzicale. Încă şi astăzi, ca şi pe vremea lui Bach, nu arareori lucrarea de căpetenie a unui mare maestru este o lucrare vocală: gîndiţi-vă la *Recviemul de război* al lui Britten. De ce? Poate pentru că lucrarea care face apel la voci dobîndeşte astfel o dimensiune suplimentară ce îi asigură un auditoriu de mai largă răspîndire şi o rezonanţă mai profundă.

Din punct de vedere istoric, pînă la Renaştere, muzica vocală a rămas în Europa principalul mijloc de exprimare, în timp ce instrumentele au fost limitate la roluri speciale ca marşuri, dansuri etc. Numai treptat, cînd instrumentele au început să dubleze vocile, formaţiilor vocale li s-au alăturat formaţii instrumentale.

S-a făcut un pas înainte — ne referim în special la dansuri — cînd muzica a fost executată doar de instrumente. Autonomia astfel dobîndită va merge progresiv: vor putea lua naştere suita de dansuri, simfonia, concertul.

Dar, paralel cu această evoluţie, muzica vocală nu încetează să existe; dimpotrivă, asociată cu instrumentul sau susţinută de el, vocea pare să stimuleze geniul creator al muzicianului şi să-i deschidă noi posibilităţi expresive, mai ales:

Scanned with OKEN Scanner

— în muzica religioasă, de la *Patimile* de Bach la *Missa* de Stravinski,

— în muzica de cameră, de la liedurile lui Schubert la melodiile lui Ravel,

— în sfîrșit, în domeniul vast al operei, la Mozart, Wagner, Verdi sau Alban Berg.

Muzica vocală este așadar universală, deoarece ea cuprinde genurile cele mai diferite.

Pentru a le descoperi, vom începe prin a ne întoarce la izvoarele muzicii vocale, la acel cînt care datează din primele secole ale erei noastre, practicat încă și astăzi de biserica catolică, la acel cînt care de-a lungul a peste o mie de ani a fost atît suportul și expresia credinței, cît și acea sursă misterioasă din care va lua naștere muzica noastră. Această sursă atît de bogată este cîntul gregorian.

Papa Grigore cel Mare (540—604), care a dat numele său cîntului gregorian.

Scanned with OKEN Scanner

1. CÎNTUL GREGORIAN

OBSERVAȚII

1. Ascultați o lucrare de cînt gregorian. Ce vă impresionează în aspectul lui general, în ritmul lui, în contururile lui melodice? (Încercați, de pildă, să sesizați tonica.) În ce limbă este cîntat? Pentru ce?

2. Ce sentimente încercați ascultînd această muzică? Puteți să le definiți cu ușurință? Dacă vi s-ar cere să o comparați cu un stil arhitectural, pe care l-ați alege: stilul gotic, roman sau baroc?

3. Ce este o psalmodiere? De unde derivă acest termen?

4. Pentru ce se recită anumite lucruri în colectiv? (Gîndiți-vă la copii în timpul jocului sau la școală.)

O formă de rugăciune

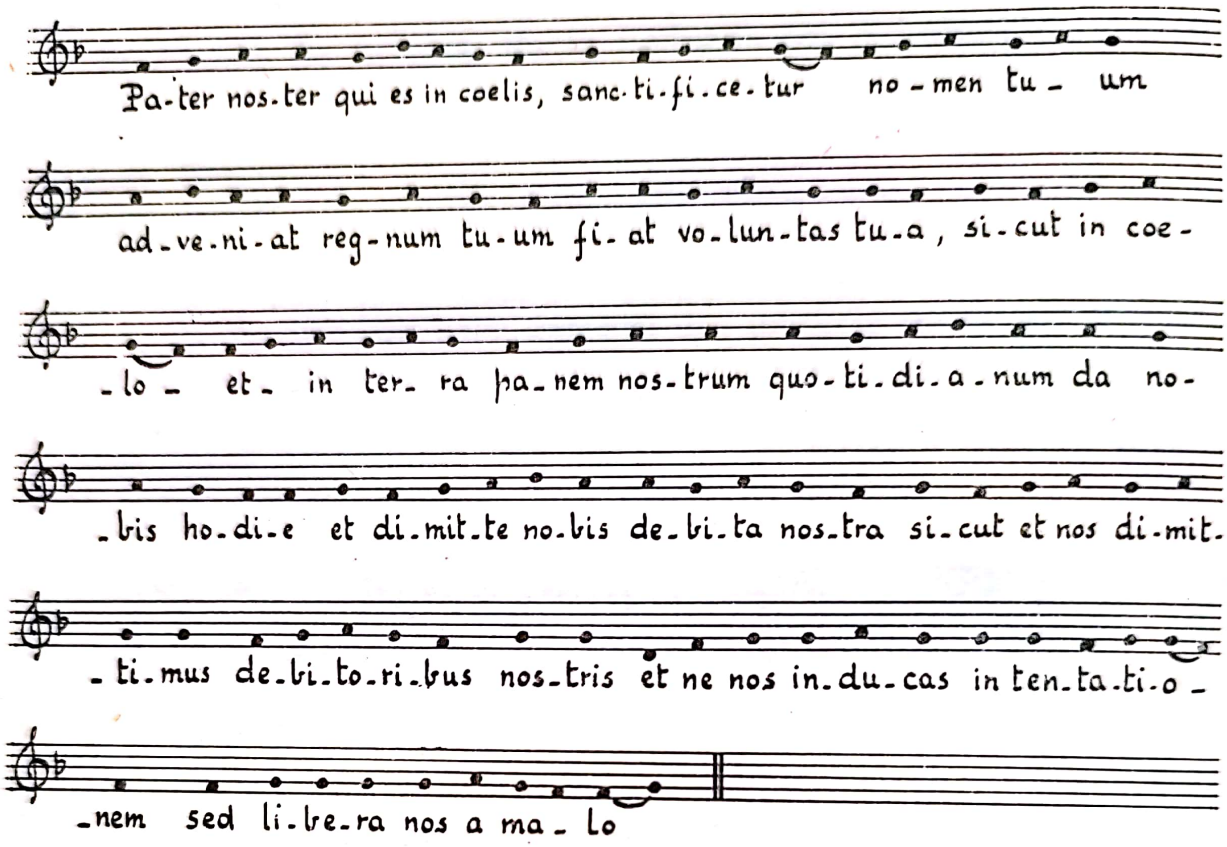
Cîntul gregorian, sau cîntul-plan, care se numără printre cele mai înalte manifestări ale artei muzicale, este înainte de toate o formă de rugăciune; este forma de rugăciune folosită în biserica catolică. Cum se prezintă el?

Rugăciune cîntată în loc de a fi doar recitată, cîntul gregorian unește strîns textul religios cu melodia căreia pare că îi dă viață. Astfel, muzica, expresie a inexprimabilului, continuă acțiunea textului: primul se adresează spiritului, celălalt vorbește inimii omului.

Scanned with OKEN Scanner

Ce aspect îmbracă muzica gregoriană

Ascultați orația duminicală:



În primul moment, poate vom fi decepționați,

— *din punct de vedere melodic*, deoarece această melodie, sau mai degrabă această psalmodiere ne pare curioasă în desfășurarea ei de secole, muzica clasică ne-a obișnuit să simțim foarte repede tonica și să-i căutăm momentul de repaos; aici, mai ales de la „sicut et nos dimittimus", domnește echivocul: este fa, este sol? În plus, această melodie poate să pară monotonă: cu excepția uneia dintre ele, toate aceste fraze sînt limitate la terță: fa-sol-la; fraza care face excepție „et ne nos inducas in tentationem" iese astfel, în mod intenționat, mai bine în evidență. În sfîrșit, am pierdut obiceiul de a auzi o melodie lipsită de acompaniamentul altor voci sau al altor instrumente;

— *din punct de vedere ritmic*, deoarece cîntul gregorian este de o infinită suplețe ritmică: această caracteristică provine din însuși textul vorbit. (Din acest motiv este ritmat, dar nu măsurat.)

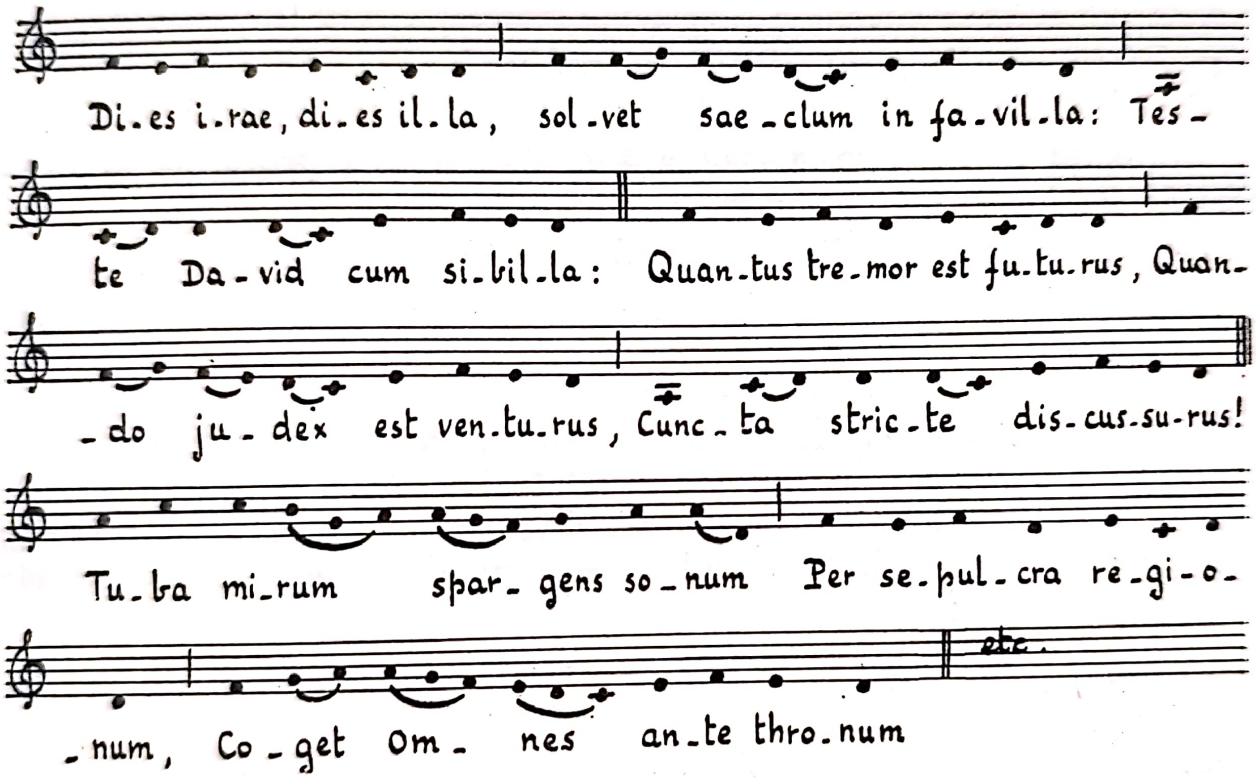
De ce aceste particularități?

Primii creștini au fost evrei convertiți. Ei au învățat să cînte psalmii lui David în sinagogă, psalmi care au devenit baza muzicală a tinerei

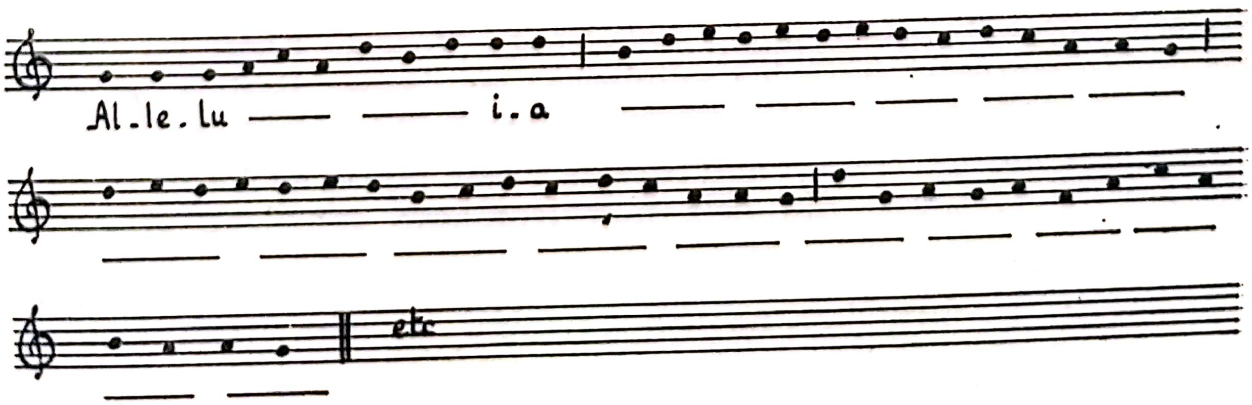
Scanned with OKEN Scanner

biserici din Orient (Bizanț) și din Occident (Roma). Din acest motiv, chiar de la origine, cîntul creștinilor a fost marcat de un caracter psalmodic. Poate că și preoții bisericii au vrut să-i conserve o oarecare simplitate care să-l facă mai accesibil celor mulți. Dar există ceva în plus: de-a lungul acestei monotonii aparente, acestui gen de placiditate, acestui calm, se face simțită o liniște și mai profundă, liniștea păcii lăuntrice. Chiar și în evocarea Judecății din urmă, de exemplu, cîntul gregorian păstrează un echilibru, o seninătate, o detașare ce nu aparțin acestei lumi.

În această privință, remarcați celebrul *Dies Irae:*



Alte piese muzicale, dimpotrivă, sînt încărcate de ornamente. Astfel, acest *Aleluia al Zilei de Paști* exprimă, prin lungile lui vocalize, bucuria, descătușarea, un fel de destindere a ființei:



Sub ce forme se prezintă cîntul gregorian?

Triumful creştinismului a provocat o asemenea înflorire a pieselor muzicale încît, după Sfîntul Ambrosie, Sfîntul Grigorie cel Mare, papă între anii 591—604, a întreprins organizarea cîntului în biserică. El a adunat, a ales, a simplificat sau chiar a şi compus melodii potrivite exprimării credinţei. Aceste piese, grupate într-un *antifonar*, au alcătuit diferitele părţi ale slujbei religioase (v. p. 370) Mai mult, Sfîntul Grigore a înfiinţat la Roma o *Schola cantorum*, primul conservator din Occident, pentru a menţine şi a răspîndi tradiţia autentică a „cîntului gregorian".

Ce influenţă a avut cîntul gregorian?

Influenţa cîntului gregorian a fost deopotrivă profundă şi multilaterală; ea a marcat în lumea occidentală:

— spiritul inventiv din evul mediu
— muzicienii
— poporul.

1. *Spiritul inventiv.* În timpul acestei perioade frămîntate şi barbare, care a durat în Europa din secolul al V-lea pînă aproximativ în secolul al VIII-lea, mănăstirile au fost singurele locaşuri de pace şi rugăciune, prielnice muzicii. Începînd cu secolul al IX-lea, ele ne vor dărui trei mari invenţii:

— *tropii* (v. p. 331), care stau la originea pieselor muzicale independente,

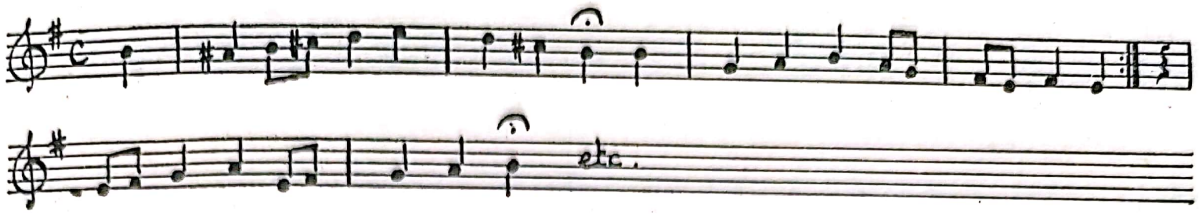
— *polifonia primitivă*, din care provin *contrapunctul* şi, mai tîrziu, *armonia*,

— *notaţia*, care numai ea putea permite valorificarea celorlalte două invenţii.

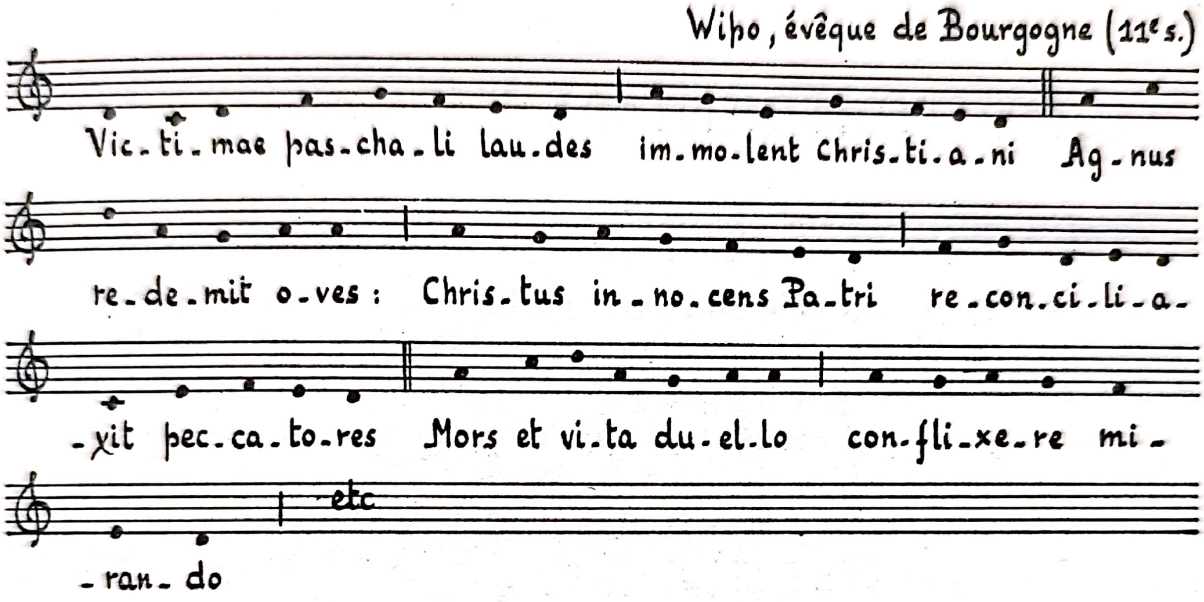
2. *Muzicienii.* În decursul istoriei, majoritatea muzicienilor mari au suferit influenţa gregoriană. *Palestrina*, *Mozart*, *Verdi* au ascultat din copilărie cîntecele slujbelor religioase; cît despre Berlioz, el a avut curajul, ca şi alţi numeroşi compozitori, să citeze textual *Dies Irae* în *Simfonia fantastică*. Dar şi mai revelator este faptul că *Bach*, muzician protestant, s-a inspirat din cele mai frumoase cantilene gregoriene.

Astfel, *Cantata nr. 4 „Christ lag in Todesbanden"*, cantată de Paşti, este construită în întregime pe această temă, pe care Bach avea să o armonizeze adesea ca melodie de coral:

Scanned with OKEN Scanner

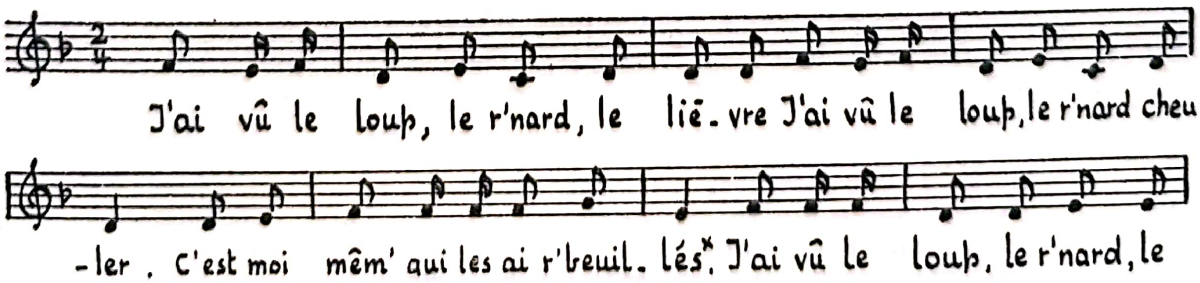


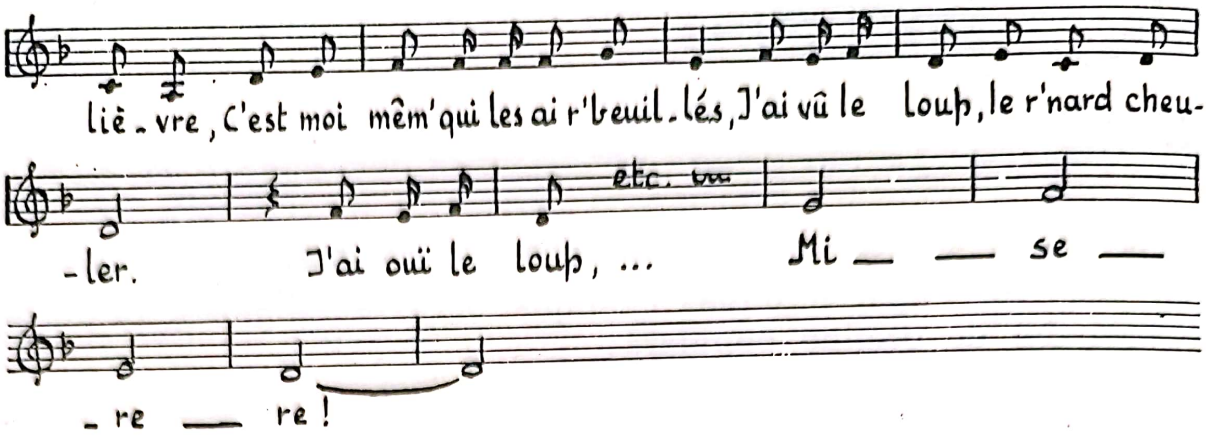
Or, însăşi această temă provine dintr-o melodie gregoriană: secvenţa Zilei de Paşti, minunat exemplu de artă religioasă medievală, este probabil de origine populară:



3. *Poporul.* Nu trebuie să uităm poporul; timp de secole el nu a cunoscut decît două genuri muzicale: cîntecul popular şi cîntul gregorian. Nimic surprinzător în faptul că anumite melodii părăsesc biserica şi vin să îmbogăţească fondul popular sau că dimpotrivă, aşa cum am văzut în secvenţa Zilei de Paşti, unele piese gregoriene dau în vileag influenţa populară.

Acest vechi cîntec burgund, care datează din secolul al XIV-lea sau al XV-lea, este un exemplu pitoresc din care transpare, parodiat, *Dies Irae*:

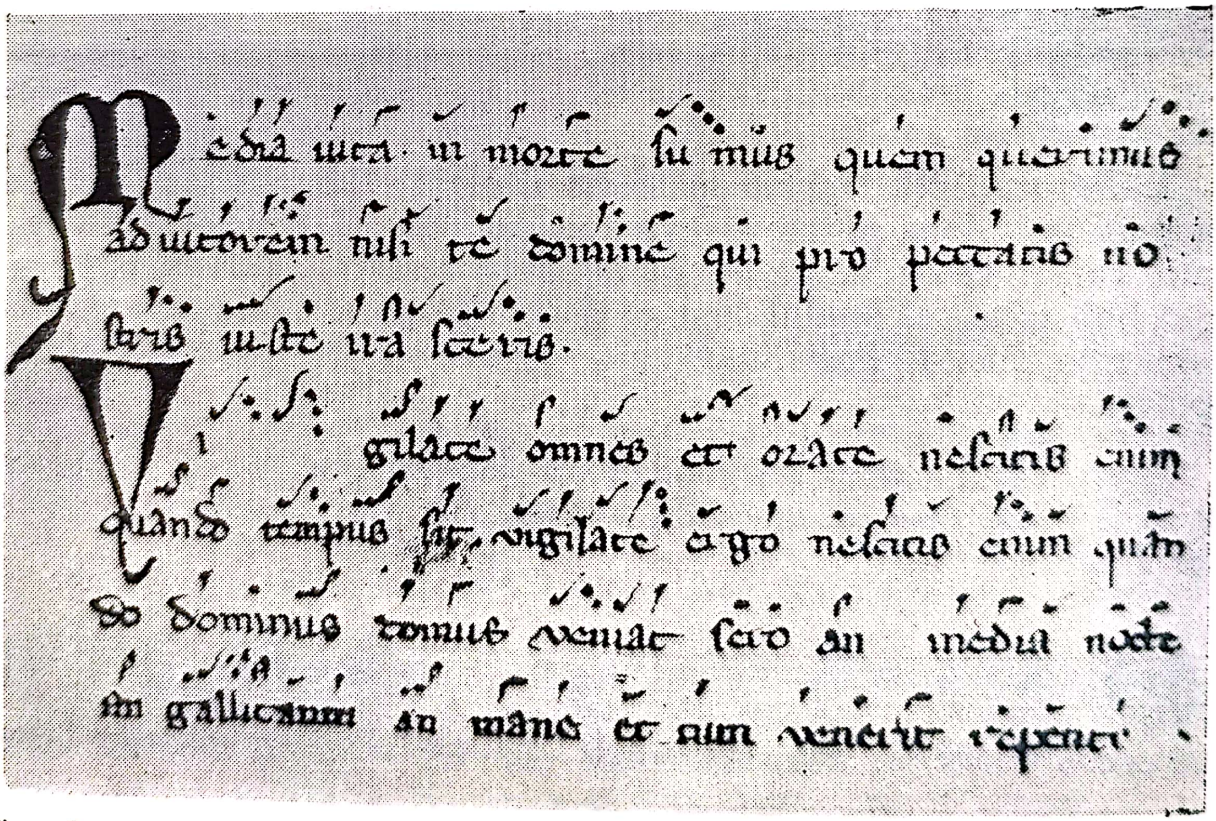




LECTURĂ SUPLIMENTARĂ I

Notaţia cu ajutorul neumelor

Manuscrisele medievale sînt remarcabile nu numai prin minunatele lor miniaturi, ci şi prin scrierea lor muzicală. Timp de secole, muzica este notată fără cheie şi fără portativ. Semne simple, ce provin desigur din accentele grave sau ascuţite ale limbii greceşti, sînt aşezate deasupra



Iată un frumos exemplu de manuscris medieval (sec. XII). Deasupra textului şi deasupra fiecărui cuvînt, neumele marchează conturul melodic al cîntului. Această lucrare, păstrată la Biblioteca mănăstirii Saint-Gall este atribuită lui Notker Balbulus.

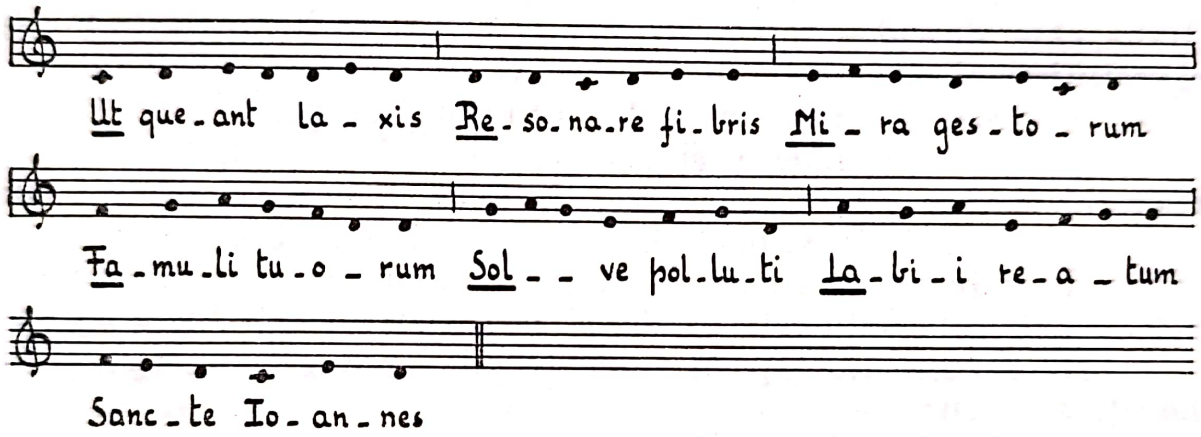
Scanned with OKEN Scanner

textului pentru a reaminti conturul melodic al muzicii: aceste semne sînt neumele. Treptat, apare punctul, ce indică nota, la început fără a determina durata, apoi de formă variabilă în notația mensurată.

*

Originea denumirii notelor gamei

Gui d'Arezzo (995—1050), călugăr, muzician și teoretician, a adus o importantă contribuție la perfecționarea scrierii muzicale, a cheilor și în special a portativului. Mai mult, i s-a atribuit invenția denumirii notelor gamei. Observînd că fiecare dintre versurile imnului sfîntului Ioan începe de pe o altă treaptă a gamei, se pare că ar fi extras din ele numirile pe care le cunoaștem. Iată imnul:



Apoi apare numele notei *si* (*S*ancte *I*oannes), iar ceva mai tîrziu *do* îl va înlocui pe *ut*, greu de solfegiat.

*

Notker și invenția tropilor

Una dintre invențiile principale în dezvoltarea ulterioară, nu numai a muzicii, dar și a teatrului și a literaturii, sînt *tropii*.

Istoria acestei invenții este atît de neobișnuită, încît merită să fie cunoscută, și aceasta cu atît mai mult cu cît povestitorul este el însuși personajul principal, *Notker Balbulus* (poreclit Bîlbîitul), călugăr la mănăstirea Saint-Gall în jurul anului 850:

„...Adesea, pe cînd eram copil mic, lungile melodii încredințate memoriei mele părăseau nestatornica mea inimioară și atunci mă întrebam în sinea mea, cum aș putea face mai bine ca să le țin minte. Tocmai în acea vreme sosi la noi un călugăr ce fugise de la mănăstirea Jumièges,

Scanned with OKEN Scanner

de curînd devastată de normanzi, purtînd cu el un antifonar în care se puteau vedea scrise unele versuri modulate pe vocalize (în continuare la Aleluia); dar erau pline de greşeli; am fost tot atît de bucuros să le descopăr pe cît am fost de puţin dornic să le practic. Am preferat să imit genul şi am început să scriu..."[1]

Pentru ce să atribuim o asemenea importanţă unui lucru ce pare a fi doar un procedeu de memorizare?

Pentru că spiritul inventiv, care fusese într-o oarecare măsură ţinut pe loc de reforma gregoriană, găseşte aici o hrană deosebită. Arta liturgică va da astfel naştere unor piese independente şi în acelaşi timp, va apare un nou procedeu de a uni cuvîntul cu muzica: aşezarea textului pe muzică! Ideea venea la momentul potrivit!

Datorită influenţei largi exercitate de mănăstirea Saint-Gall, procedeul se răspîndeşte „cu impetuozitatea unei vijelii, îşi găseşte mulţi adepţi de la o mare la alta, trece din Elveţia în Franţa, Anglia, Germania, în Italia, chiar de sud şi, totodată, pînă la gheţuri, în Norvegia, în Suedia, căci pretutindeni, cu foarte puţini ani mai tîrziu, se vor găsi din abundenţă recitări de proză şi tropi în toate colţurile Europei"[2].

Consecinţele sînt imense şi depăşesc cadrul muzicii, deoarece din textele lui Notker derivă secvenţele liturgice. Biserica a păstrat cinci dintre ele: cele de Paşti (v. p. 329), de Rusalii, de Ziua Domnului, Stabat Mater şi Dies Irae (v. p. 329). Secvenţele vor trece în teatrul creştin, jucate în pieţele din faţa catedralelor şi, mai tîrziu, în arta lirică profană.

„...Prin ramificaţiile lor în timp, tropii vor depăşi biserica şi vor îmbogăţi arta cu:

— un cîntec popular scris,
— o poezie lirică franceză,
— un teatru creştin"[3]

Deoarece etimologia probabilă[4] presupune că trubadurul, mai tîrziu truverul, este creatorul *tropilor*, acela care ştie să găsească (fr. *trouver*) o melodie şi un text.

---

[1] Citat de Romain Goldron: *Histoire de la musique*, II, p. 44
[2] Ch.-A. Cingria, *La civilisation de Saint-Gall*, citat de R. Goldron: *Op. cit.*, p. 44.
[3] Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen-Age*, p. 66.
[4] Jacques Chailley, *Op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ II

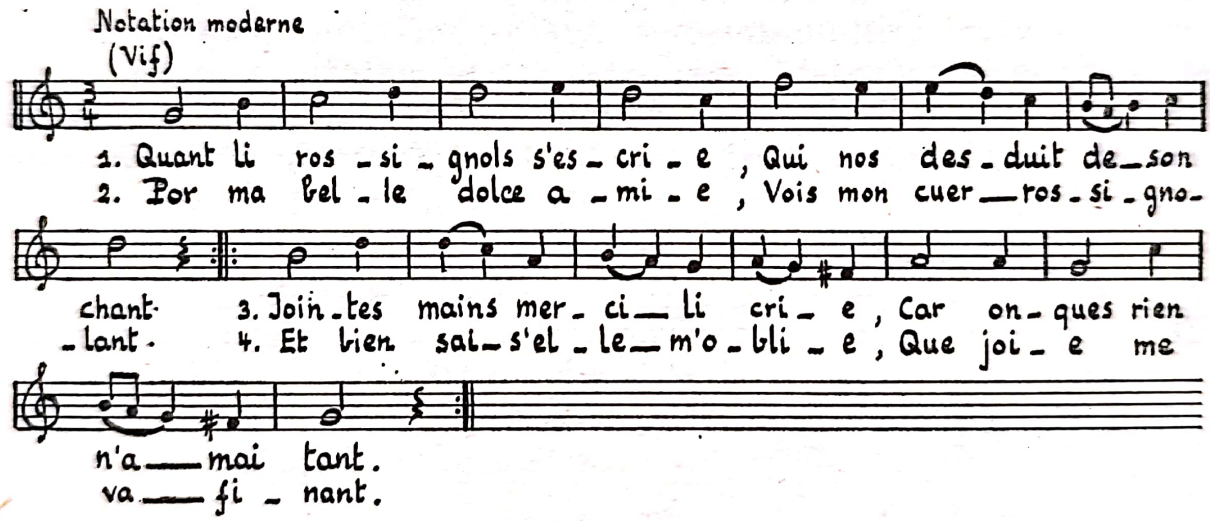
Arta trubadurilor și a truverilor (sec XII-XIII)

Paralel cu arta religioasă și în parte izvorîtă din aceasta, se dezvoltă arta profană: aceea a trubadurilor și a truverilor.

În secolul al XII-lea — perioada primelor cruciade — Occidentul se acoperă de nenumărate catedrale: artei romane îi corespunde arta trubadurilor.

Trubadurii sînt oameni din sud. Poeți și muzicieni cu dialecte din Languedoc, ei cîntă dragostea, sub toate formele ei, de la dragostea carnală, la dragostea pură, eterică. Wilhelm al IX-lea, duce de Aquitania, Rudel, Marcabru sînt marii reprezentanți ai acestei tinere poezii lirice franceze.

Iată unul dintre aceste cîntece de dragoste, simplu și proaspăt, de un autor necunoscut[1]:



Datorită Eleonorei de Aquitania, care se căsătorește cu regele Franței, Ludovic al VII-lea, mișcarea se extinde și în nordul Franței, apoi cuprinde Flandra și Anglia; *truverii*, în dialectele din nordul Franței, continuă opera trubadurilor. Este vremea cînd primele turnuri gotice se înalță în Ile-de-France. Printre truverii de frunte întîlnim atît regi ca Richard Inimă-de-leu, fiul Eleonorei de Aquitania, Thibaut de Champagne, regele Navarei, cît și burghezi, ca vestitul Adam de la Halle, autor de rondeluri, motete, poezii lirice și poezii cu refren.

---

[1] Citat de Ch. Nef., *Histoire de la musique*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Trubadurii și truverii erau acompaniați la vielă[1] de jongleri sau menestreli, muzicieni ambulanți ce mergeau din castel în castel, din tîrg în tîrg. Școlile de trubaduri le ofereau prilejul de a se întîlni o dată pe an, în postul Paștelui, pentru a-și perfecționa arta.

*

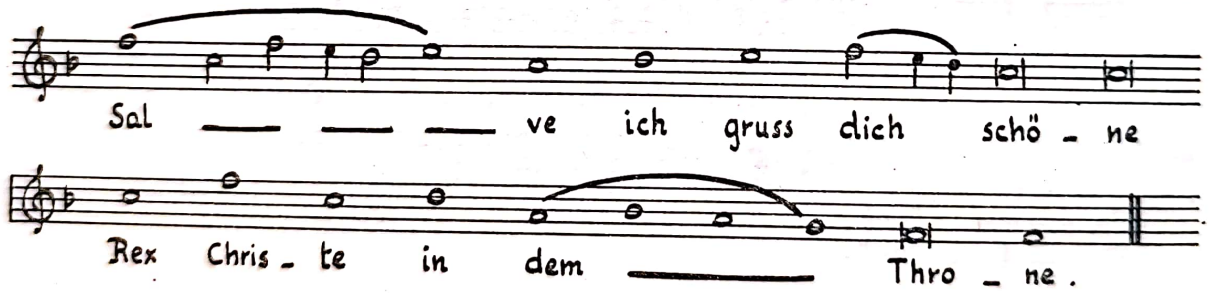
Ce asemănare puteți stabili între un truver și un autor modern de șansonete?

*

Minnesänger și Meistersinger (sec. XIII—XVI)

În Germania, minnesängerii (de la Minne = dragoste și Sänger = = cîntăreț, în limba germană medievală) urmăresc același ideal ca și truverii și trubadurii.

Ei sînt aproape totdeauna de origine nobilă. O dată cu ridicarea burgheziei, le succed *meistersingerii*, care formează corporații în orașe imperiale ca Mainz, Strasbourg sau Frankfurt. Wagner își va aminti de unul dintre celebrii meistersingeri, *Hans Sachs*, în opera sa *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*. Iată una dintre aceste melodii ample și bogate, atribuită lui Hans Sachs, dar probabil mai veche, poate gregoriană[2] (Observați înrudirea cu coralul lui Luther: *Ein feste Burg ist unser Gott*, p. 345).



[1] Vezi p. 44, 45.

[2] Citat de Ch. Nef.: *Histoire de la musique*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

2. POLIFONIA VOCALĂ

OBSERVAȚII

1. Căutați etimologia cuvîntului *polifonie.*
2. Ce înrudire există între polifonie și contrapunct?
3. Dintre un cîntec de copii la două voci sau un canon, care se apropie mai mult de stilul polifonic?
4. Dintre toate formele muzicale prezentate pînă aici, care constituie cea mai importantă realizare polifonică?
5. Care sînt calitățile polifoniei? Neajunsurile ei?

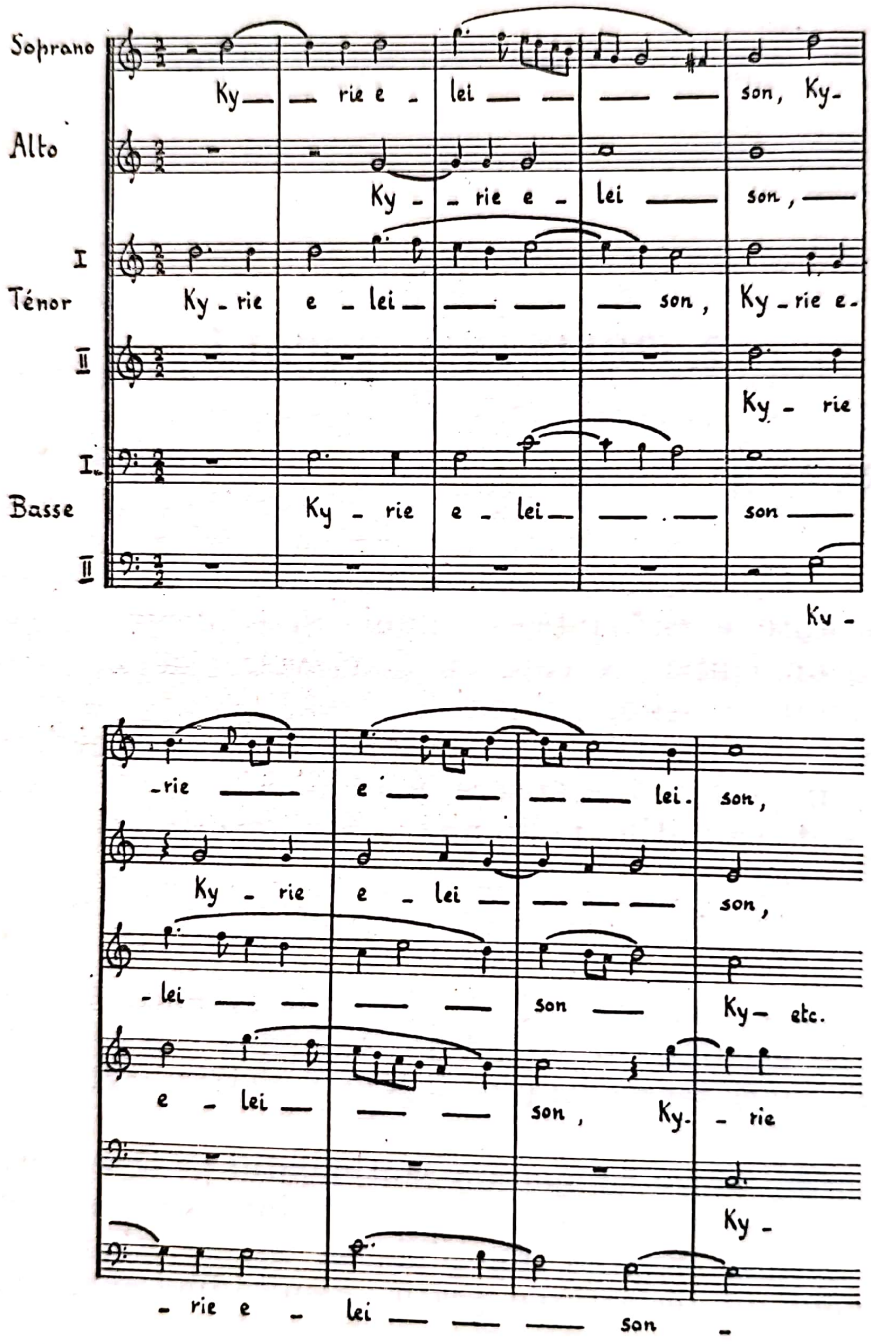
Ce este polifonia?

Secolul al XVI-lea este adesea denumit în muzică „vîrsta de aur a polifoniei". Să ascultăm o pagină de *Palestrina* (1526—1594) — unul dintre cei mai mari reprezentanți — Kyrie eleison, extrasă din Missa Papei Marcel.

Este imposibil să nu comparăm sentimentul pe care această muzică îl trezește în noi cu cel pe care îl simțim în interiorul unui mare monument al arhitecturii creștine, de pildă în Sainte Chapelle din Paris: același sentiment de perfecțiune, grație, plenitudine și libertate în mișcările fiecărei părți.

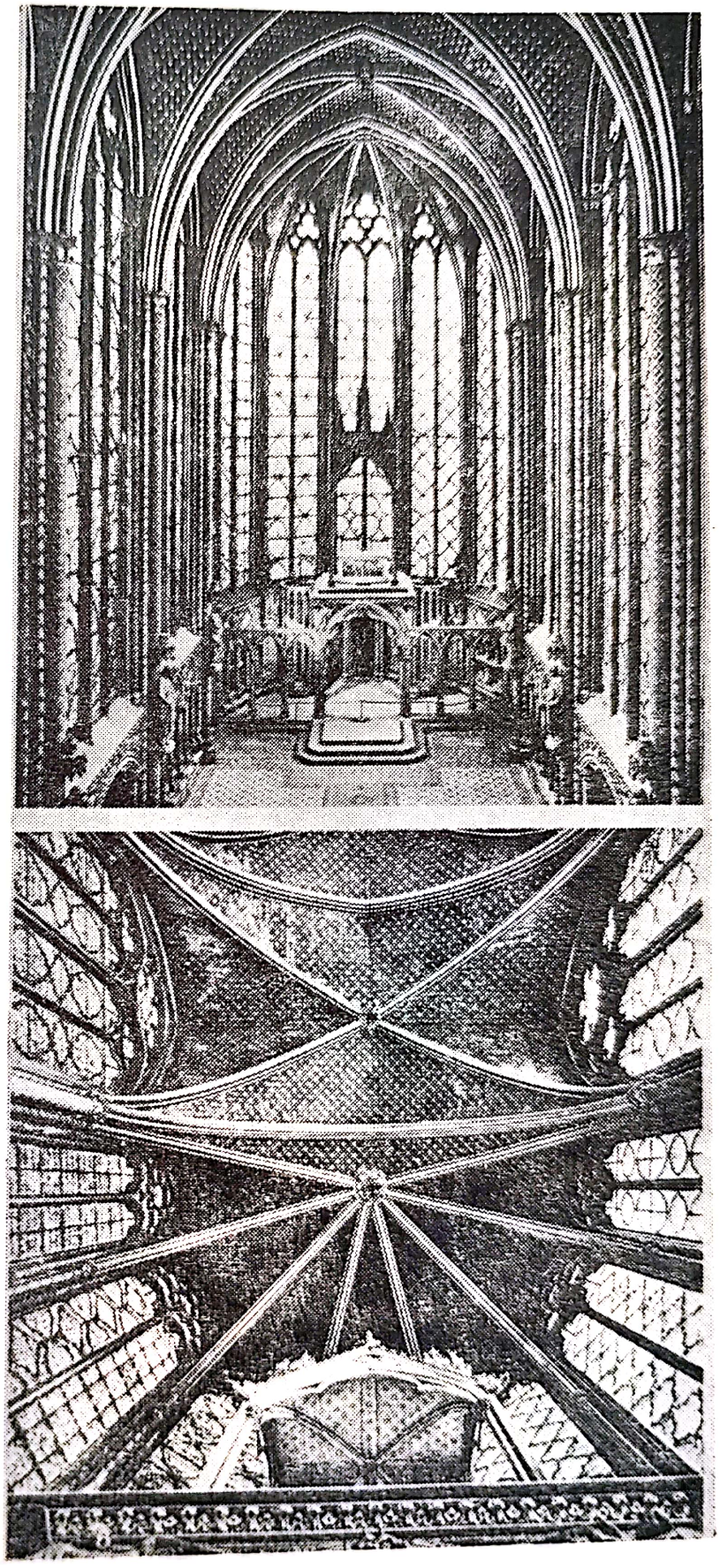
În această muzică, fiecare voce a dobîndit cea mai mare independență posibilă (de aici derivă și numele ei: poli-fonie), dar fără să dăuneze echilibrului general. Dacă veți urmări o clipă una sau alta dintre voci, veți înțelege cum, din uimitoarea lor plasticitate, ia naștere un ansamblu atît de suplu și de aerat. În aceasta constă geniul lui Palestrina.

Alții, ca *Orlando di Lasso* în Psalmii de penitență, ca *Victoria*, în motetul „O vos omnes", conferă polifoniei, chiar dacă principiile ei rămîn neschimbate, o densitate, un colorit, o atmosferă dramatică adecvate sublinierii intențiilor expresive ale textului:



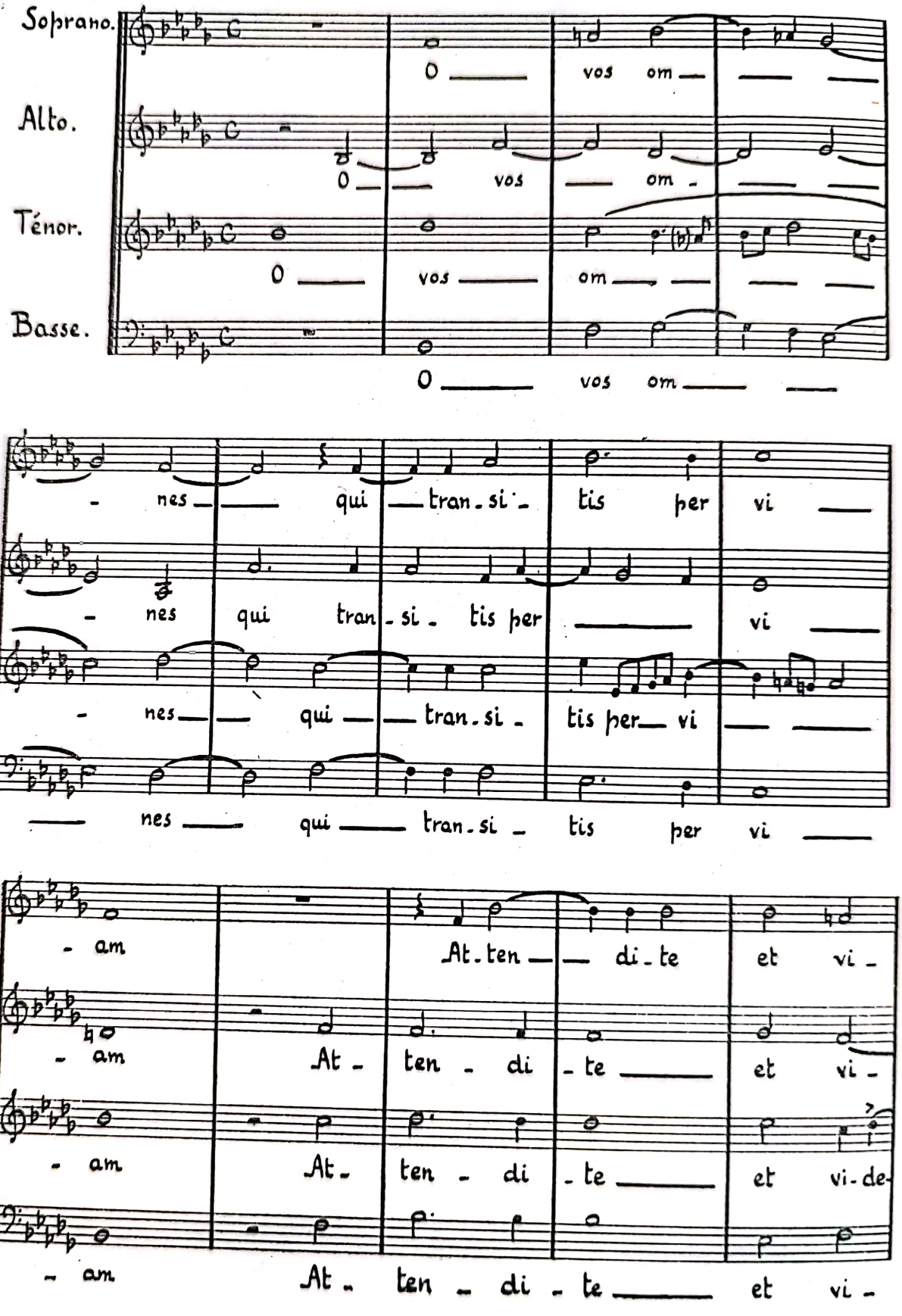
Contemporan cu asceticul Filip al II-lea, cu pictorul El Greco, cu sfînta Tereza d'Avila, spaniolul *Victoria* (1535? — 1608?), discipol al lui Palestrina, nu a scris decît lucrări consacrate cultului. Motetul „O vos omnes" poartă amprenta acestui elan mistic:

Scanned with OKEN Scanner

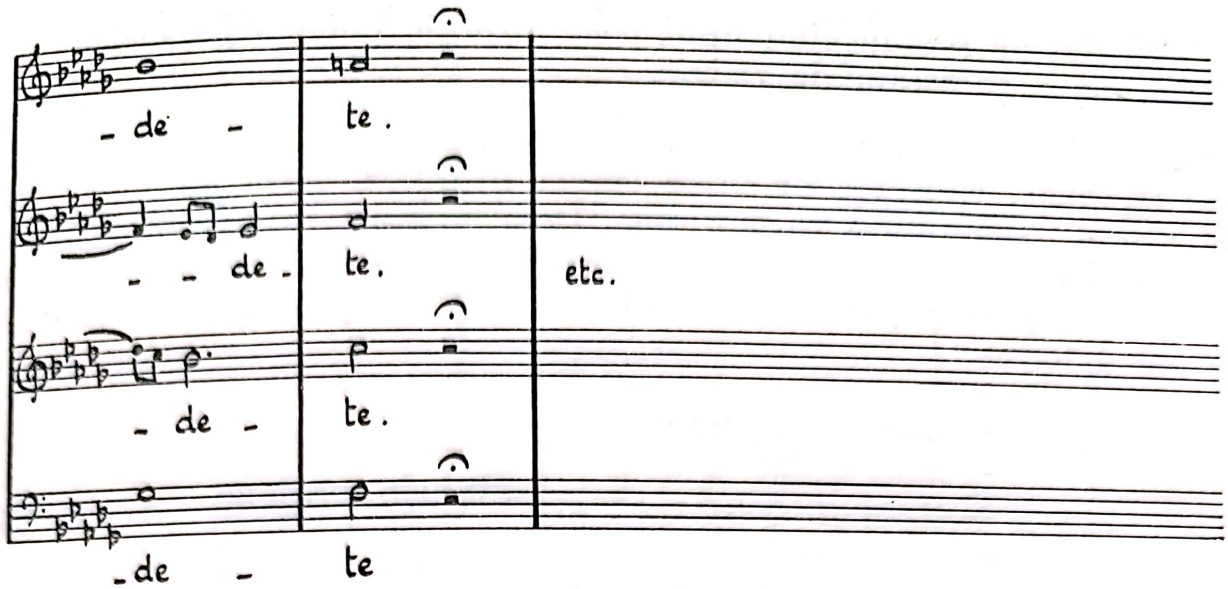


Sainte Chapelle
din Paris — interior

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

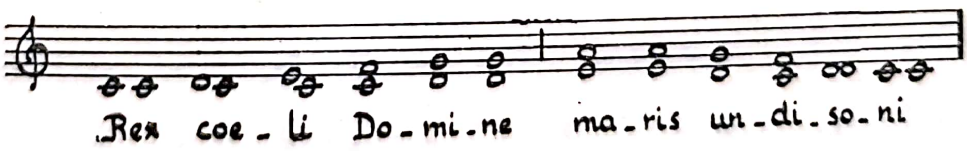


Cum a fost creată polifonia?

Să revenim la exemplul din arhitectură. După cum este greu de imaginat, comparînd o basilică romană cu o catedrală gotică, filiația care a permis trecerea de la una la alta, tot astfel, este dificil de înțeles proveniența polifoniei din melodia gregoriană. Și totuși, acesta este adevărul. Iată cum:

Cîntul gregorian, omofon prin excelență, era executat de voci de bărbați care cîntau la unison. Or, iată că apare, la un moment greu de precizat, o a doua voce distinctă de prima, care cîntă această melodie, dar la distanță de cvartă sau de cvintă. Ce s-a întîmplat? Poate li s-au adăugat vocilor de bărbați voci de copii care, fără să-și dea seama, au intonat la cvintă. Nimeni nu știe, dar, oricum, polifonia se născuse.

Iată una dintre cele mai vechi polifonii care s-a păstrat (sec. IX) și în care, curios, vocile înaintează la distanță de cvartă (în acest fragment) sau de cvintă, plecînd de la unison și ajungînd la:



Apoi construcția devine mai bogată: una dintre voci, *teneur* (de unde derivă denumirea ulterioară de *tenor*), construită din note lungi, greu de cîntat, este dublată de orgă, ce pătrunde astfel în biserică. Celelalte voci brodează vocalize, notă contra notă, punct contra punct, este începutul *contrapunctului*. Vocalizele prea lungi sînt transformate în tropi prin adăugarea unui text. Astfel a fost creat *motetul* (fr. mot = cuvînt), în sens de *text*, care este așezat sub vocalize. De origine religioasă,

Scanned with OKEN Scanner

motetul devine profan cînd unui *tenor* liturgic (adesea gregorian) i se adaugă un text străin de religie.

Muzicianul a reuşit să creeze o piesă polifonică *ale cărei părţi sînt toate inventate*, eliberate de orice tutelă liturgică. Arta polifonică şi-a luat zborul. Nimic nu o va mai opri. De-a lungul a şase secole, căutări, eforturi, dar şi reuşite remarcabile cizelează materialul perfect pe care-l vor moşteni polifoniştii secolului al XVI-lea. În principal, se prezintă sub patru forme:

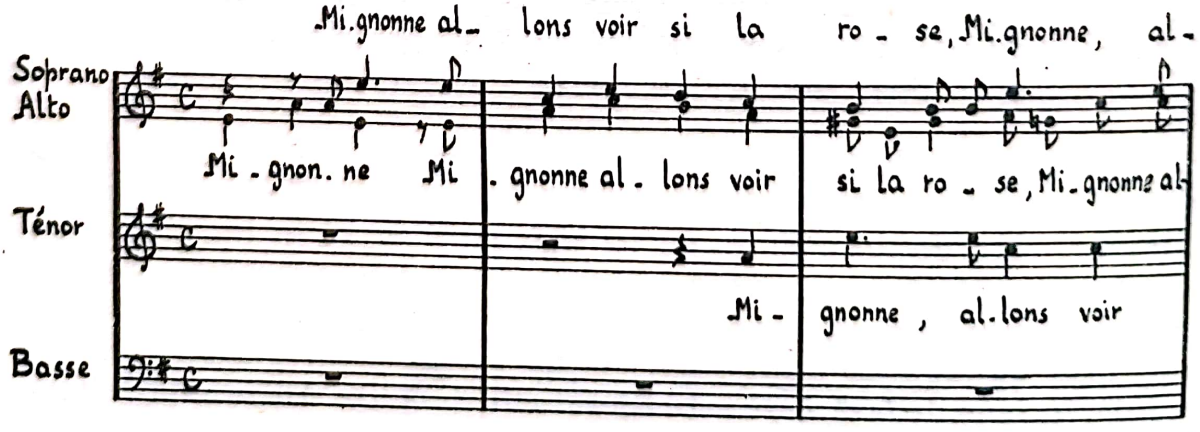
— *motetul*, religios,
— *madrigalul*
— *cîntecul polifonic* } ambele profane
— *missa polifonică*.

Primele trei au un caracter comun: fiecare frază a textului dă naştere unei fraze melodice tratate, bineînţeles, polifonic.

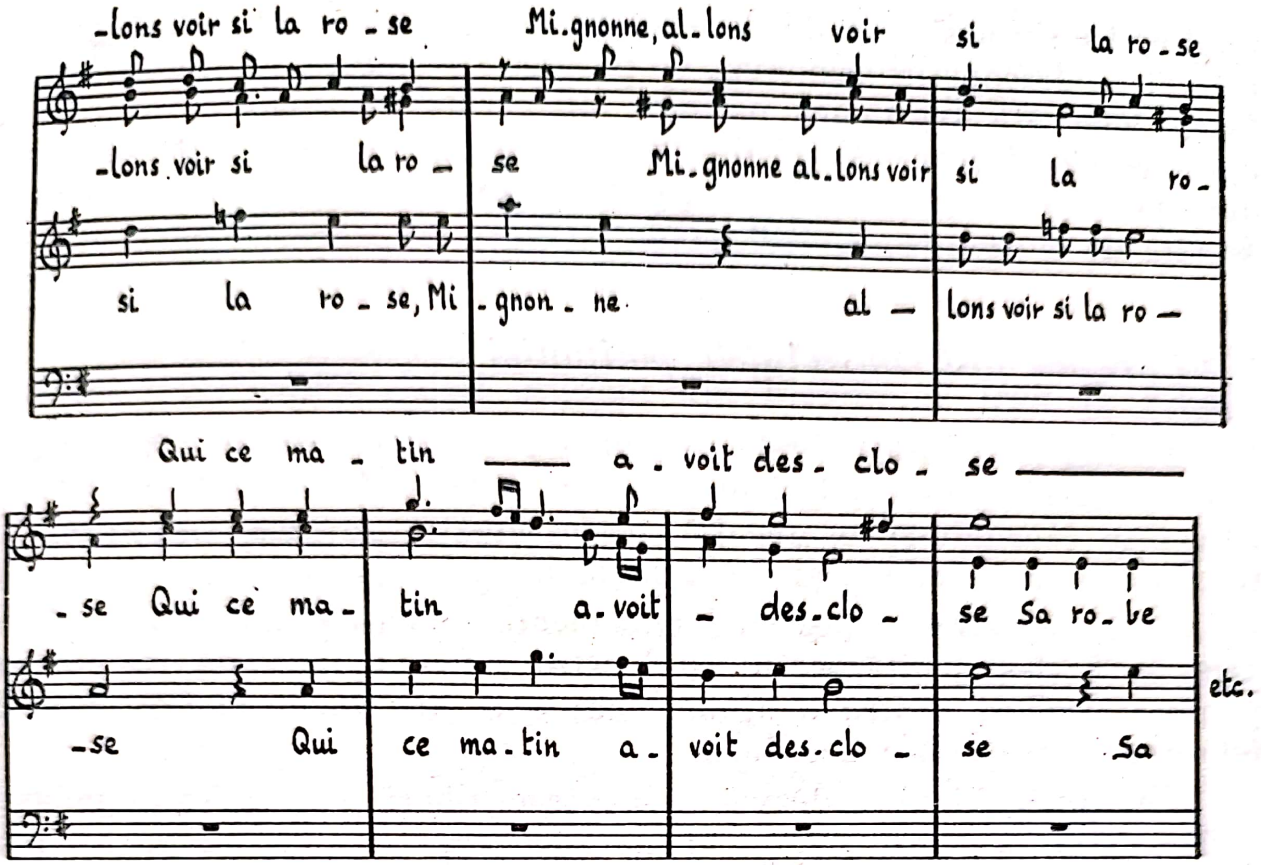
Alte aspecte ale polifoniei

Polifonia nu are numai acest aspect grav şi auster pe care l-am cunoscut pînă aici. Secolul al XVI-lea este secolul unei Renaşteri strălucitoare şi fastuoase. Muzica ocupă un loc privilegiat, iar muzicianul trăieşte în atmosfera acestui secol.

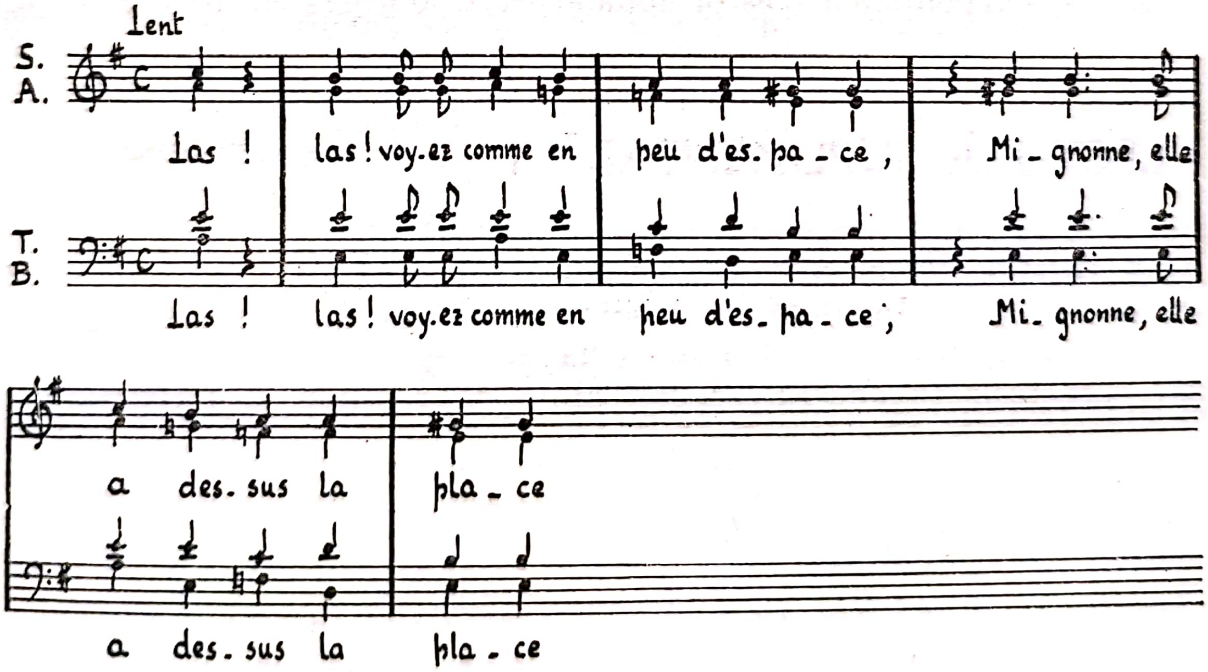
Costeley (1531? — 1606), de pildă, se inspiră din Ronsard (1524—1585). Această poezie, plină de înţelepciune şi de nuanţe subtile, oare nu cere ea muzică şi în special muzică polifonică? Şi unirea lor nu întruchipează calităţile franceze de echilibru şi eleganţă?



Scanned with OKEN Scanner



Remarcați pasajul în stil armonic cerut de intenția expresivă (în exemplul nostru un element mai dramatic):



În *Italia*, o societate tot atît de rafinată ca și cea de la curțile nobililor din Florența și Veneția, impune în muzică un gen nou: *madrigalul*. Această piesă polifonică profană, cîntată de soliști, este destinată

Scanned with OKEN Scanner

unui auditoriu ales. Sensibil la orice noutate, madrigalul se îmbogățește treptat cu descoperiri armonice, cu progresii *cromatice*, cu treceri bruște, foarte adecvate exprimării pasiunii înflăcărate în dragoste: opera este aproape. Cu *Monteverdi* (1567—1643), madrigalul dobîndește o putere de expresie și un relief dramatic, care fac din el unul dintre momentele de vîrf ale muzicii (v. p. 349).

Care au fost consecințele polifoniei

Secolul al XVI-lea, vîrsta de aur a polifoniei, înseamnă și apogeul contrapunctului; nicicînd el nu va mai regăsi atîta puritate și naturalețe. Dar făurindu-și o unealtă perfecționată, muzica și-a pregătit totodată etapa următoare: era armoniei.

Totul se petrece ca și cînd muzicienii, inventînd noi forme polifonice, ar fi descoperit încetul cu încetul armonia, născută din suprapunerea vocilor, pentru a ajunge, așa cum am văzut la Costeley, la folosirea adevăratelor acorduri.

De atunci, odată cu dezvoltarea extraordinară pe care o va cunoaște muzica, stilul armonic, născut din muzica vocală, se va impune tot mai mult. El se va extinde la toate genurile muzicale și adesea va lua locul stilului polifonic. La marii muzicieni, cele două stiluri vor coexista și unul îl va îmbogăți pe celălalt. Cu Bach (1685—1750) se va realiza sinteza cea mai genială a acestor două aspecte complementare ale muzicii.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ I

Au existat, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, mai multe școli mari de polifonie. În afară de școala romană și de școala spaniolă, ai căror reprezentanți au fost Palestrina și respectiv Victoria, iată alte două, caracterizate succint, remarcabile ca renume și importanță.

Școala franco-flamandă

În secolul al XV-lea, Flandra a fost un centru de intensă activitate comercială, intelectuală și artistică. Luînd ca model capella papală, cetățeni și nobili finanțează muzicieni reuniți în bresle și capelle, care devin adevărate pepiniere pentru Europa muzicală din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Maeștrii flamanzi cultivă în aceeași măsură motetele, la

Scanned with OKEN Scanner

patru sau cinci voci, religioase sau profane, missele polifonice (adesea construite pe un *tenor* popular), ca și cîntecele polifonice profane.

Ockeghem (1430? — 1495?) a cîntat în copilărie în corul din Anvers, iar mai tîrziu a devenit capelmaestru al regelui Franței; a fost admirat de toți contemporanii săi pentru tehnica sa neîntrecută și în special pentru savanta construcție a canoanelor.

Josquin des Prés (1450? — 1521), supranumit în timpul vieții „Prințul muzicienilor", deși originar din Flandra, a trăit în Franța și în Italia. În el își găsesc echilibrul spiritualitatea evului mediu și aderarea la noile aspirații ale timpului.

Janequin (1490? — 1560?), preot la Bordeaux, apoi compozitor al regelui, a scris în special cîntece polifonice ca *Războiul din Marignan*, *Vînătoarea*, *Cîntul păsărilor*, *Trăncăneala femeilor*, vaste fresce sonore și descriptive în care se contopesc strigăte, chemări, imitații și onomatopee.

Orlando di Lasso (1532—1594) este franco-flamand prin naștere, dar european prin cultura și viața sa. De o fecunditate neașteptată — mai mult de 2.000 de titluri! — el înțelege și savurează totul. Călătoriile sale îl poartă în Sicilia, la Milano, Roma, în Franța, în Anglia; și-a petrecut apoi ultimii 40 de ani la curtea Bavariei în calitate de capelmaestru. Verva sa, umorul, bonomia, gustul pentru jocul de cuvinte germane, italiene, latine, fac din el un Rabelais al muzicii.

Școala venețiană

Înființată de franco-flamanzi — relațiile comerciale dintre Veneția și Flandra fiind foarte strînse — această școală reflectă prin stilul ei splendoarea Serenisimei Republici din secolul al XVI-lea! Inovația principală constă în scrierea pentru două coruri, particularitate datorită faptului că biserica San Marco are două tribune de orgă așezate față în față. Venețienii obțin din aceasta efecte de ecou, de coruri ce alternează: corurilor vocale le răspund corurile instrumentale, de culori și nuanțe diferite. Se vine la Veneția din Germania, Danemarca și din Franța pentru a deprinde secretele unui stil viu și colorat. Prin compozițiile lui Gabrieli, polifonia vocală dobîndește un relief neobișnuit, iar muzica instrumentală și concertul își conturează calea lor viitoare.

*

Scanned with OKEN Scanner

Doi ilustri contemporani din secolul al XVI-lea: Palestrina și Michelangelo

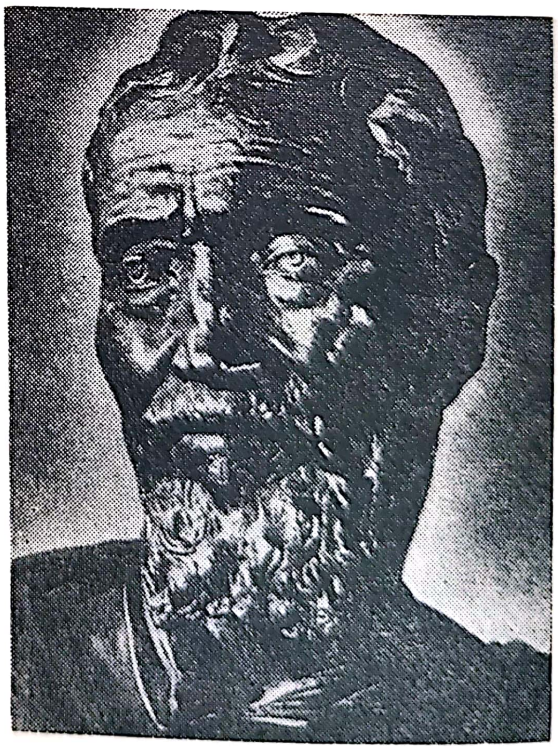
Giovanni Pierluigi da Palestrina este chemat la Roma de papa Iulius al II-lea care îl numește, din anul 1555, cantor al Capellei Sixtine. În aceeași perioadă, Michelangelo, în vîrstă de 80 de ani, sfîrșise celebrele fresce ale Capellei Sixtine și își consacra ultimii ani terminării basilicii Sfîntului Petru.

Palestrina (1525—1594)

Arta muzicală și arta Renașterii

Dacă polifonia, acest minunat instrument, tot atît de potrivit cultului cît și preamăririi frumuseților naturii sau ale dragostei, reprezintă cu demnitate muzica de-a lungul acestei strălucitoare perioade care este Renașterea în Europa, nu trebuie să uităm însă că muzica acestei epoci este încă purtată de un curent de origine medievală, adică de acela care asistă la triumful polifoniei vocale.

Numai în pragul secolului al XVII-lea se va manifesta o concepție cu totul nouă, odată cu nașterea operei și a oratoriului.



Michelangelo (1475—1565)

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ II

Arta reformată — Coralul — Psalmul

Muzica „îi face pe oameni mai răbdători și mai buni, mai modești și mai cumpătați. Prin ea uităm mînia și toate viciile... După teologie, nici o artă nu poate fi egalată cu ea...“

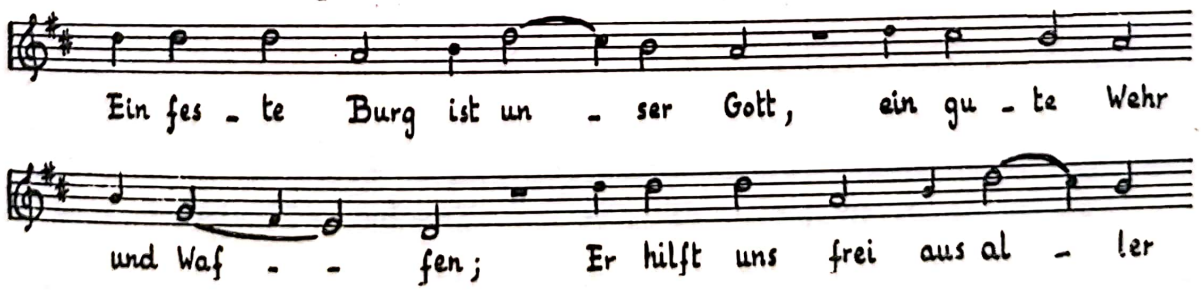
Luther

Luther (1483—1546) iubea cu pasiune muzica și, chiar mai mult, el credea în forța ei morală. Ca reformator, unul dintre principalele sale scopuri a fost acela de a lega mai strîns comunitatea de cult. Din acest motiv, el dă prioritate *coralului*, care trebuie să fie popular, deci simplu, direct și cîntat în limba vorbită de popor.

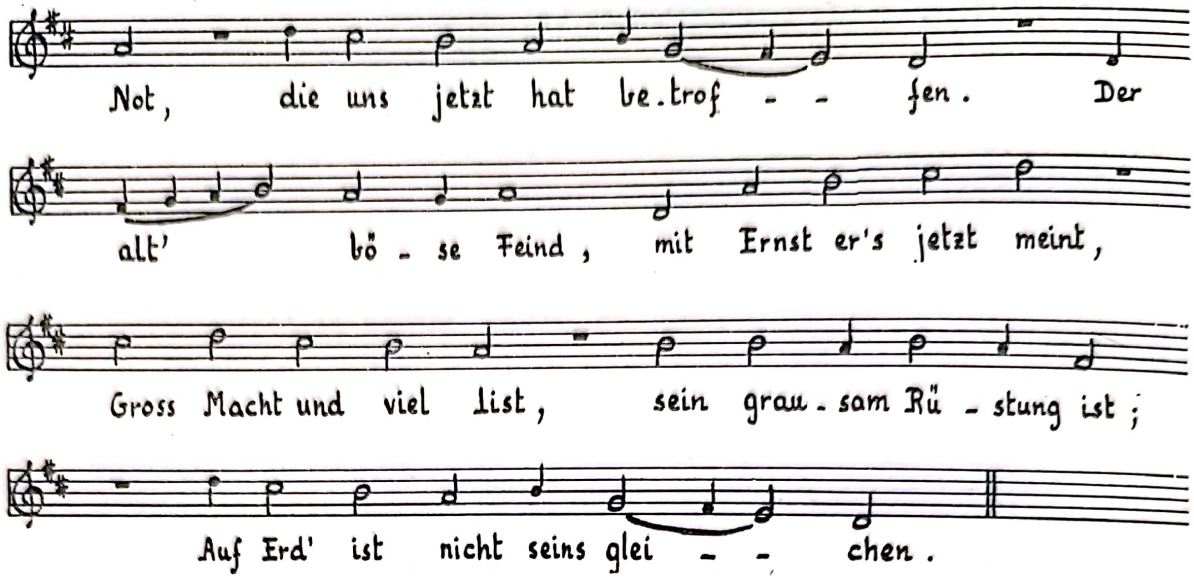
După Reformă, Germania devine centrul unei remarcabile înfloriri muzicale: se compun corale noi (Luther a scris 20), se împrumută melodii din cîntul gregorian, din cîntecele populare și din cîntecele de dragoste. Astfel, în plin curent polifonic, acela al secolului al XVI-lea, muzica monodică rămîne vie și, aidoma imnurilor gregoriene, rămîne apropiată de popor.

Coralul este cîntat la unison, fără acompaniament, nu numai în biserică dar și în toate ocaziile pe care le oferă viața de toate zilele și familia. Foarte curînd, este armonizat pentru mai multe voci, sau este tratat sub o formă polifonică și mai savantă. Adesea, coralul se îmbogățește cu un preludiu încredințat orgii; este originea *preludiului de coral*, formă care își va afla încununarea la Bach.

Celebrul *Coral al lui Luther*[1], în versiunea lui ritmică originală, face dovada calităților de sănătate, vigoare și noblețe, proprii acestei muzici. O importantă parte din arta noastră, de la Bach la Honegger, poartă această amprentă:



[1] A cărui muzică a fost probabil scrisă de prietenul său Johann Walther (1496—1570).



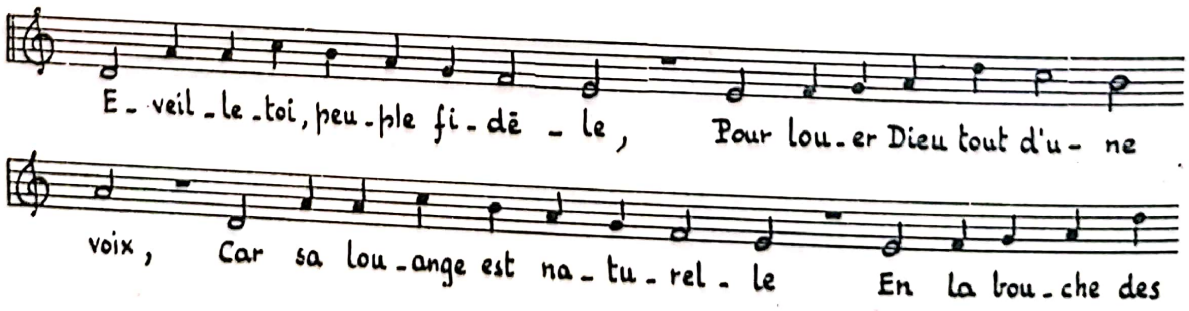
Psaltirea hughenotă

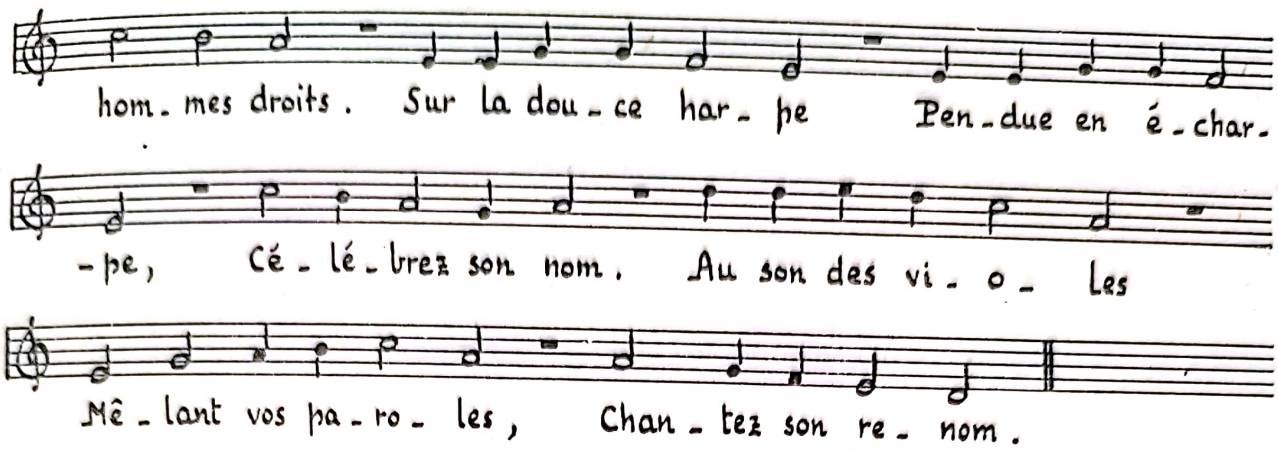
Calvin atribuie și el cîntului „forța și vigoarea de a emoționa și a înflăcăra inima oamenilor", dar nu admite în biserică decît cîntul psalmilor. Nici polifonia, nici muzica instrumentală (orga catedralei din Lausanne a fost arsă!) nu se vor bucura de trecere în fața lui. Psalmii traduși de Clément Marot și Théodore de Bèze sînt transpuși în muzică în special de *Loys Bourgeois* (1510? —), cantor la catedrala Sfîntului Petru din Geneva, uneori pe arii de origine sau cu caracter popular.

Claude Le Jeune (1528? — 1600) și *Claude Goudimel*, născut în jurul anului 1505, și mort în masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu, în 1572, publică amîndoi armonizări originale ale psalmilor și versiuni contrapunctice, în care psalmii sînt tratați ca motete polifonice.

Spre deosebire de coral, psalmul nu folosește decît doimea și pătrimea și rămîne tot timpul silabic.

Iată unul dintre acești psalmi, naiv și aspru, dar plin de sevă:





Carul muzicienilor din *Triumful lui Maximilian* (1523)

Scanned with OKEN Scanner

3. ORIGINEA OPEREI ŞI A ORATORIULUI (MELODIA ACOMPANIATĂ)

OBSERVAŢII

1. Se adaptează cu uşurinţă polifonia la exprimarea sentimentelor individuale, de pildă a sentimentelor unui personaj de operă?
2. Dintre formele polifonice practicate în secolul al XVI-lea — cîntecul polifonic francez, polifonia religioasă a lui Palestrina, madrigalul polifonic italian — care vi se pare forma cea mai apropiată de operă? Pentru ce?

Naşterea melodiei acompaniate

Ca şi simfonia, despre care am putut spune că se făcea simţită în jurul anului 1750, opera şi oratoriul apar aproape simultan cam pe la 1600.

În jurul anului 1580, în cercurile intelectuale din Veneţia, artiştii se întrunesc în academii, care încearcă să reînnoiască idealul antic. Unul dintre ei, *Galileo*, tatăl astronomului, îşi propune să-i imite pe antici, care „ştiau să trezească pasiunile numai cu ajutorul vocii susţinute de liră"; din acest motiv, transpune în muzică *Lamentaţiile lui Ieremia* şi fragmente din *Infernul* lui Dante. El îşi cîntă propriile compoziţii, acompaniindu-se cu acorduri de lăută. Neîntîrziat, succesul este mare şi exemplul urmat.

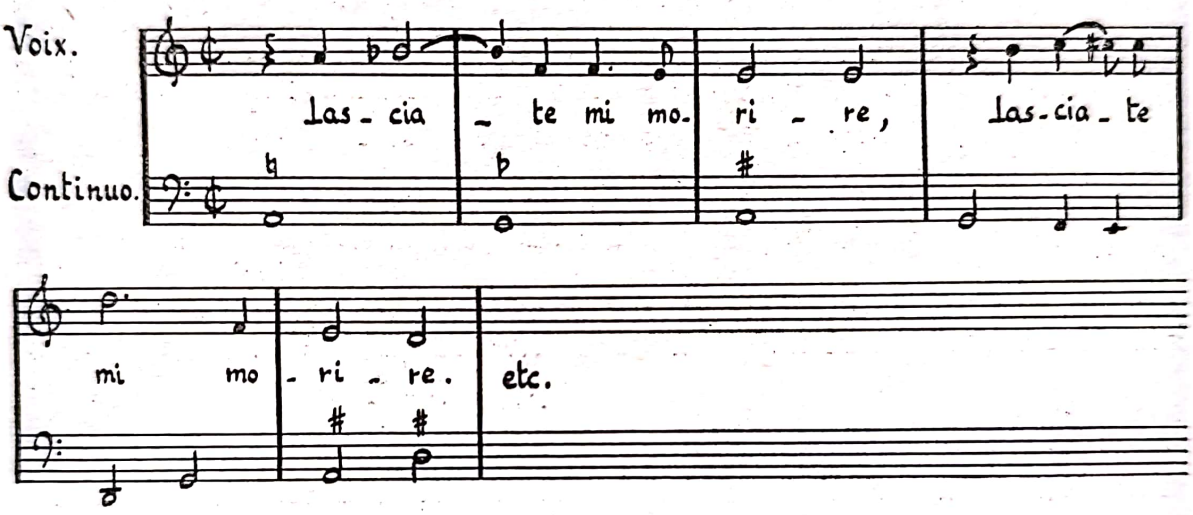
Scanned with OKEN Scanner

Au luat naştere două genuri, care răspund unei necesităţi profunde a epocii: exprimarea sentimentelor mai personale care nu puteau fi redate de polifonie. Acestea sînt:

— *monodia acompaniată* sau, mai simplu, aria unui solist acompaniat de instrumente,

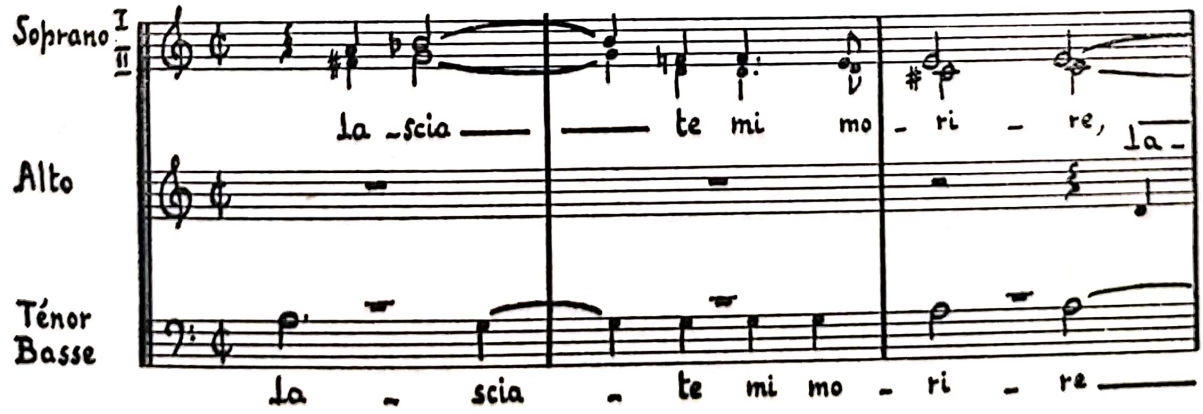
— *stilul recitativ*, în care vocea, susţinută de acorduri simple, urmează cu fidelitate inflexiunile textului şi îl pune în valoare. Este vorba deci de un stil muzical situat între vorbirea obişnuită şi melodia cîntată.

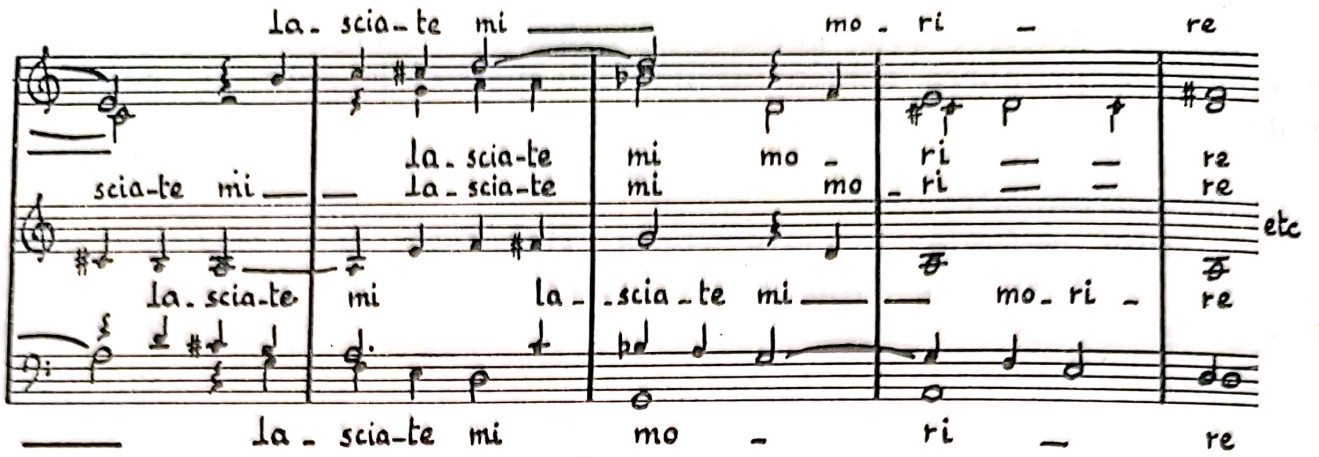
Monteverdi, pe care l-am mai menţionat, marchează cu geniul său puternic aceste forme născînde. *Lamento*-ul *Arianei* este singurul fragment ce s-a păstrat din opera *Ariane* (1608). În această arie solistică, eroina îşi exprimă disperarea în mod tulburător:



Lăsaţi-mă să mor!
Cum vreţi să-mi găsesc o alinare
Cînd sînt lovită de un destin atît de crud
Şi cînd sufăr un atît de crunt martiriu!
Lăsaţi-mă să mor!

Succesul acestui *Lamento* a fost imens. Poate că din acest motiv Monteverdi l-a reluat mai tîrziu sub formă de madrigal la cinci voci:



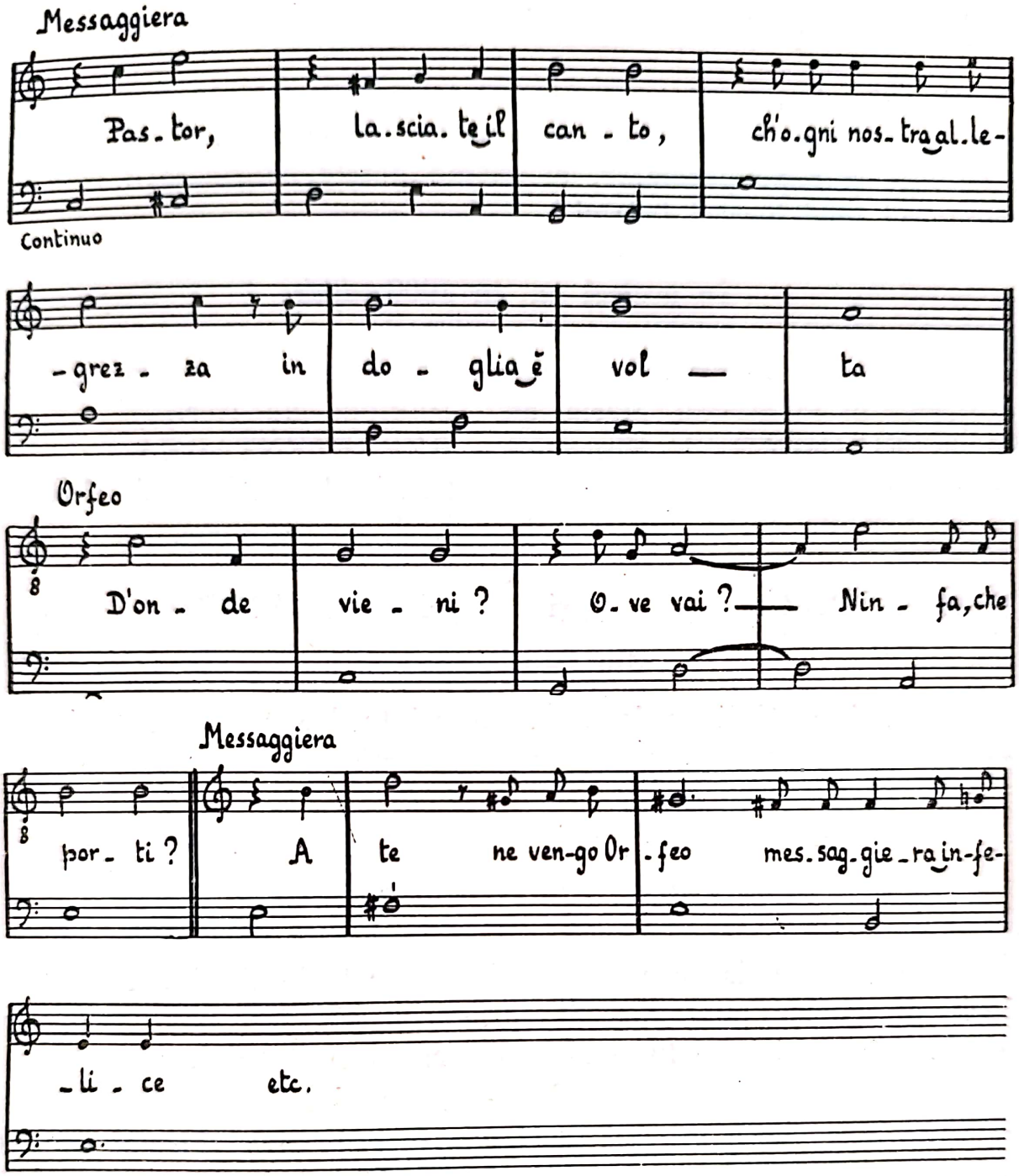


Un concert din secolul al XVI-lea. Tapiserie de Gobelin

*

În sfîrșit, iată cum tratează Monteverdi recitativul, deopotrivă suplu și pătrunzător:

Scanned with OKEN Scanner



Trebuie să observăm un fapt important a cărui sferă depășește cadrul operei sau al oratoriului: stilul recitativ, apropiat de limbajul vorbit și prin aceasta foarte liber în ceea ce privește măsura, este acompaniat cu greu de orchestră. Compozitorul preferă să ia el însuși lăuta, sau să se așeze la clavecin, notînd numai basul, vocea superioară și cîteva indicații cifrate pe acorduri.

Astfel, *basul cifrat* sau *continuu* este legat de monodie și în special de recitativ, chiar de la apariția lor; el va influența curînd întreaga muzică instrumentală.

Apariția operei și a oratoriului

Din primul moment, muzicienii sînt entuziasmați de aceste noutăți. Declarînd război polifoniei, pentru că în ochii lor „...ea nu ține cont de cuvinte și rupe poezia...", ei extind aceste considerații și asupra compunerii unei lucrări întregi.

În același an, în 1600, apar:

La *Florența*, cu prilejul căsătoriei lui Henric al IV-lea cu Maria de Medicis, EURIDICE, de Rinuccini și Peri,

La *Roma*, în capela Saint-Philippe de Neri, REPREZENTAREA SUFLETULUI ȘI A TRUPULUI, de Cavalieri,

prima OPERĂ și primul ORATORIU

din istoria muzicii.

Astfel, florentinii credeau că au reintrodus tragedia antică; în realitate, ei au creat o nouă formă de artă muzicală.

Pentru ce acest prag din anul 1600?

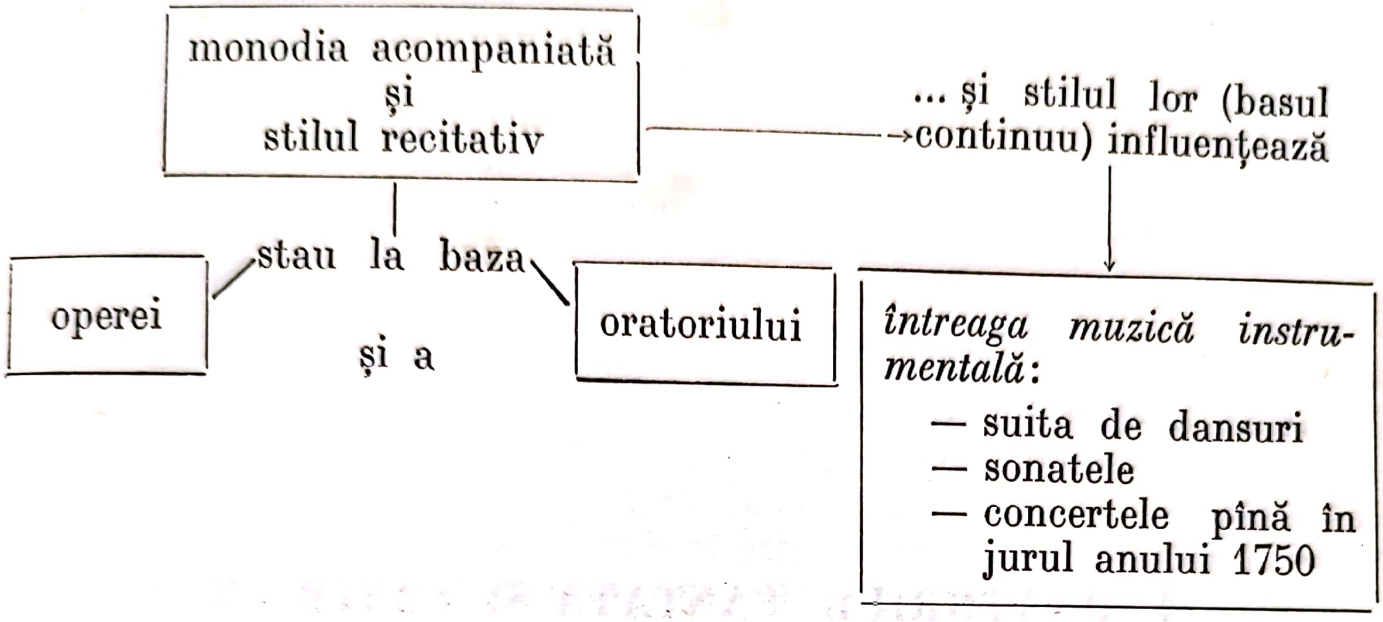
Ceea ce a permis apariția operei și a oratoriului, ținînd seama de valurile de muzică polifonică din secolul al XVI-lea, este descoperirea și exploatarea armoniei în sensul modern al cuvîntului.

Către sfîrșitul secolului al XVI-lea — mai exact în momentul în care florentinii caută un stil nou! — a fost deprins obiceiul de a da vocii superioare un rol melodic, de a o izola chiar, în timp ce instrumentelor li s-au încredințat vocile inferioare. Aceste voci devin astfel un adevărat „acompaniament" armonic, ceea ce nu s-ar fi putut imagina cu un secol în urmă, deoarece, în stilul polifonic, toate vocile au o egală importanță.

Așadar, monodia acompaniată, stilul recitativ, basul continuu sînt invenții ce apar ca o consecință a acestei evoluții. Mai mult, nașterea operei și a oratoriului marchează începutul unei ere noi: era armonică în care mai trăim și astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

În rezumat,


monodia acompaniată
și
stilul recitativ
... și stilul lor (basul continuu) influențează
stau la baza
operei
și a
oratoriului
întreaga muzică instrumentală:
— suita de dansuri
— sonatele
— concertele pînă în jurul anului 1750

4. ORATORIUL, CANTATA ŞI PATIMILE

OBSERVAŢII

1. Care este originea cuvîntului „oratoriu"? Cunoaşteţi un cuvînt din aceeaşi familie?

2. Cu ce scop erau aşezate vitraliile în sanctuar? L-aţi putea compara cu scopul urmărit de un compozitor de oratorii?

3. Ce deosebire(i) constataţi între operă şi un oratoriu? Este foarte distinctă limita dintre aceste două genuri?

4. Poate fi redată o operă în versiune de oratoriu? În acest caz, care este diferenţa esenţială dintre cele două moduri de prezentare?

Pentru ce este ilustrată biblia?

Din toate timpurile, biserica s-a preocupat nu numai să predice cuvîntul sfînt, să-l explice, ci şi să-l înfăţişeze. În toate epocile, artiştii, pictorii, sculptorii, sticlarii s-au străduit să redea, în felul lor, scene din Vechiul Testament — legenda lui Abraham, Ionas, David —, scene din viaţa lui Christos, — Naşterea, Fuga în Egipt, Patimile, Învierea — sau episoade din vieţile sfinţilor.

Aceste opere de artă împodobeau altarele şi contribuiau totodată la educarea credincioşilor.

Evident, foarte curînd, muzica şi verbul trebuia să participe la această nevoie de reprezentare atît de profund necesară omului.

Din secolul al IX-lea, evul mediu a cunoscut *dramele religioase* jucate în faţa altarului cu prilejul sărbătorilor de Crăciun şi de Paşti.

Scanned with OKEN Scanner

Le urmează *miracolele*, consacrate vieților sfinților, apoi *misterele*, jucate în piețele din fața catedralelor sau în piețele publice, în care alternează coruri și cîntece din slujbele religioase. Aceste obiceiuri s-au păstrat pînă în secolul al XVI-lea, deoarece abia din anul 1548 misterele au fost interzise.

Oratoriul

Oratoriul răspunde aceleiași nevoi. La capela Saint-Philippe de Neri din Roma aveau loc conferințe ilustrate cu muzică religioasă. La început polifonică, apoi dialogată și dramatică, această muzică avea să sufere influența noilor idei. Iată de ce primul oratoriu, *Reprezentarea sufletului și a trupului* de Cavalieri este o narațiune religioasă, în care pătrund aceste importante inovații: stilul monodic și stilul recitativ.

Foarte apropiat de operă, oratoriul este totuși diferit:

— prin alegerea subiectului, care este religios (deși vor apare mai tîrziu oratorii profane) și mai ales

— prin lipsa reprezentației scenice.

Cum a evoluat oratoriul?

Dominată de cele mai ilustre nume din istoria muzicii, evoluția oratoriului este surprinzătoare; la origine a fost o scurtă povestire, ca apoi să devină o construcție puternică la Händel și la Bach. În zilele noastre, oratoriul rămîne foarte actual, deoarece sub această formă sînt executate lucrări concepute pentru scenă, dovadă *Regele David* de Honegger.

Iată momentele principale ale acestei evoluții:

secolul al XVII-lea Italia: *Carissimi*, *A. Scarlatti*

Germania: *Schütz*: Oratoriu de Crăciun, 4 patimi

secolul al XVIII-lea: *Bach*: Patimi, Cantate, Oratoriu de Crăciun

Händel: oratorii: Messia, Israel în Egipt, Iudas Macchabeus

Haydn: Creațiunea, Anotimpurile

secolul al XIX-lea: *Mendelssohn*: Elias, Paulus

Liszt: Legenda sfintei Elisabeta

secolul al XX-lea: *Honegger*: Dansul Morților, Regele David

Stravinski: Oedip-Rege

Scanned with OKEN Scanner

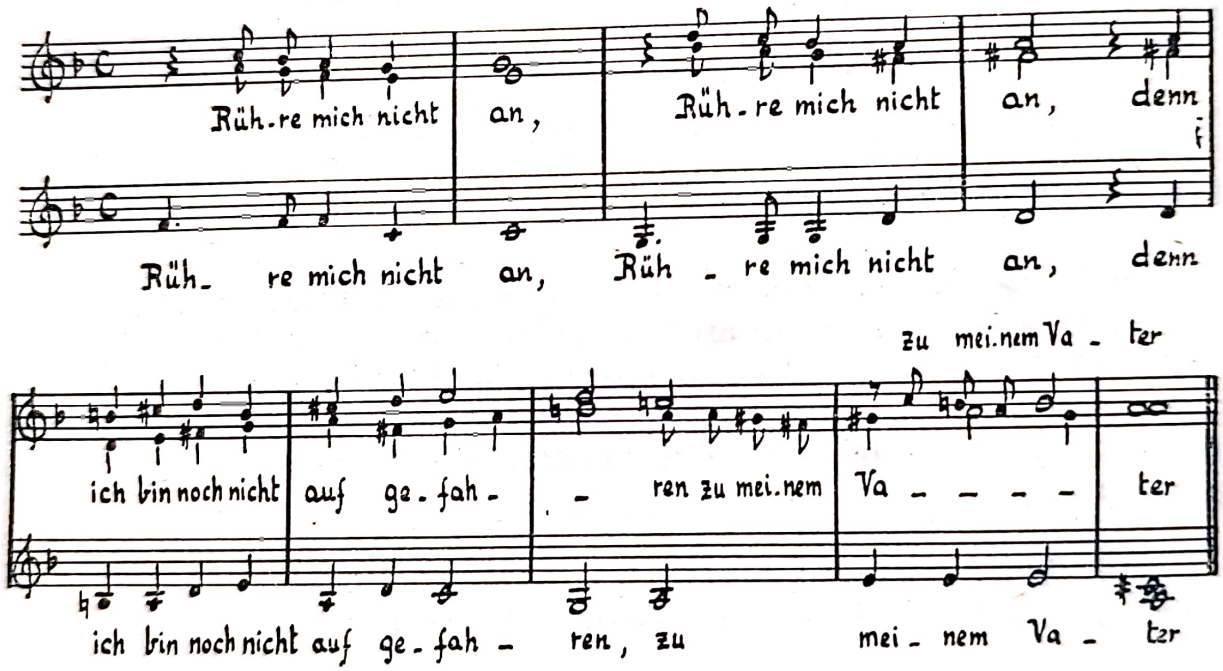
Italienii

Carissimi (1605—1674), primul, eliberînd oratoriul de alegorie și de idei abstracte, și mai ales *Alessandro Scarlatti* (1659—1725), conferă oratoriului distincție: sînt drame cu personaje concrete — *Legenda lui Iov*, a *Bogatului cel Rău*, a *Sfîntului Ioan-Botezătorul* — în care alternează coruri, arii și recitative.

*

Germanul *Schütz* (1585—1672), ilustru precursor al lui Bach, studiază la Veneția cu G. Gabrieli și apoi asistă la triumful lui Monteverdi. Reîntors în Germania, el introduce prima operă, dar, prin compozițiile sale *Dialog pentru Paște* și *Istoria nașterii plină de bucurie și de grație a lui Isus Christos*, el înrădăcinează și oratoriul.

Schütz vorbește o limbă savuroasă, uneori naivă și aspră, dar puternică și adevărată, a cărei interiorizare îl vestește pe Bach. Iată cum descrie el scena în care Cristos înviat se înfățișează Mariei:



Mai mult, cu un secol înaintea lui Bach, el scrie patru patimi după cele patru evanghelii.

*

Bach (1685—1750) și *Händel* (1685—1759)

Acești doi oameni reflectă două tendințe opuse ale caracterului german. Händel este înclinat spre lumea exterioară: el călătorește, culege primele sale succese în domeniul operei în Italia, se stabilește

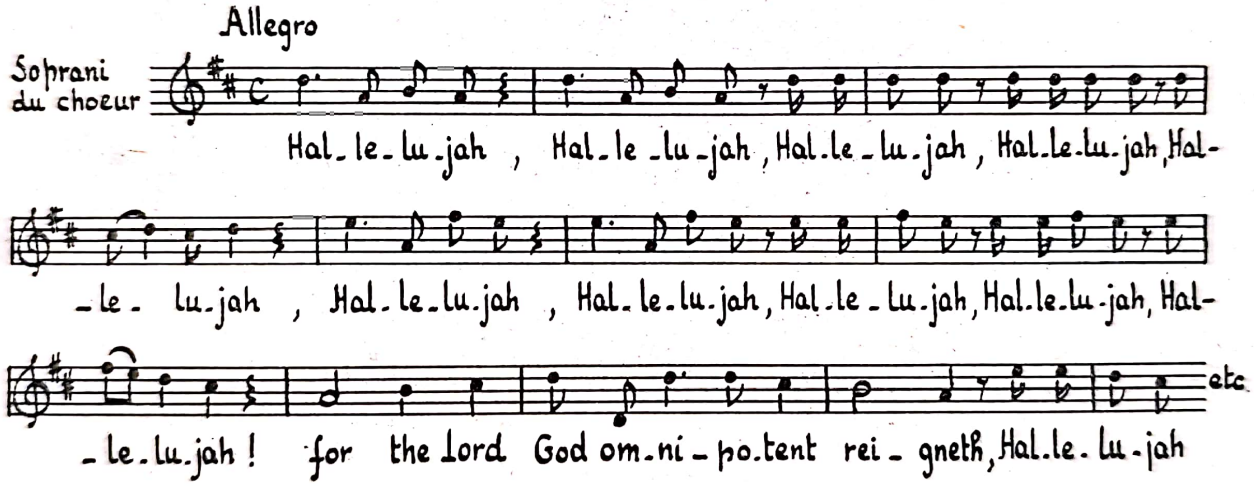
Scanned with OKEN Scanner

în Anglia unde este sărbătorit ca un compozitor național. El se adaptează oriunde și, pentru a-și făuri un stil, asimilează calitățile cele mai diferite.

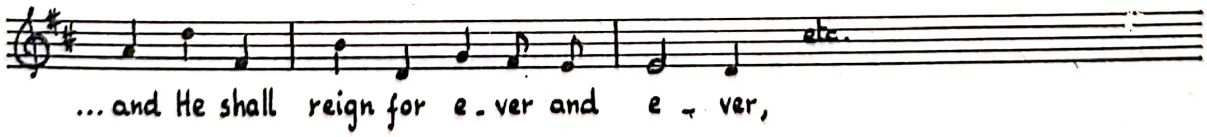
Bach, dimpotrivă, nu și-a părăsit niciodată țara. Rămîne mereu el însuși: contribuțiile exterioare îl îmbogățesc fără să-l îndepărteze de la propria sa fire. În plus, Bach întruchipează tendințele esențiale ale tuturor celor care l-au precedat, căci arta sa își trage rădăcinile din trecutul îndepărtat. Bach nu a scris niciodată operă, în schimb a fost cel mai mare interpret al credinței protestante. Cu Bach, arta protestantă a ajuns la apogeu.

ORATORIILE DE HÄNDEL

Strălucind de sănătate, de viață și de echilibru, ele sînt aidoma autorului lor, un om pasionat, cu o voință de neînfrînt. Händel preia de la italieni farmecul, suplețea, simțul culorii, cărora le adaugă măreția și splendoarea. Aceste calități i-au uimit pe englezi, căci nu le mai întîlniseră de la Purcell (1658? — 1695). Nu se spune oare că, ascultînd alleluia din *Messia*, cu prilejul primei sale execuții, regele s-a ridicat în picioare urmat de întreaga sală?



Observați forma acestui cor celebru, străbătut în întregime de o pulsație irezistibilă ce culminează cu alleluia: prima parte alcătuiește un fel de amplu preludiu, urmat de o fugă pe această temă:



Corurile ocupă un loc preponderent în oratoriile de Händel; ele redau, în general, suferințele, speranțele poporului *(Israel în Egipt)* sau aspirațiile lui către libertate *(Iudas Macchabeus)*.

Ariile, pe lîngă amploarea și generozitatea lor, au, la Händel, acel firesc în mișcare ce conferă expresiei noblețe și adevăr: amintiți-vă de aria *Păstorul fidel*. *Efecte pline de măreție cu mijloacele cele mai simple*, acesta pare să fi fost secretul marelui Händel.

CANTATELE DE BACH

Numeroase, foarte variate, aproape toate destinate cultului — nu sînt decît cîteva cantate profane ca cea a *Cafelei*, a *Vînătorii* — cantatele sînt oglinda vie a geniului lui Bach, și a credinței sale puternice.

Bach a fost capelmaistru la biserica St. Thomas între anii 1723—1750

Bach a scris de-a lungul vieții sale aproximativ 250 de cantate (din care s-au păstrat cam 220), adică 5 cicluri anuale complete (deoarece la Leipzig se executa cîte o cantată în fiecare duminică, adaptată calendarului bisericesc), în care domnește un spirit destul de apropiat de oratoriu. Faptul că Bach grupează 6 cantate și le intitulează *Oratoriu de Crăciun* este o dovadă elocventă.

Scanned with OKEN Scanner

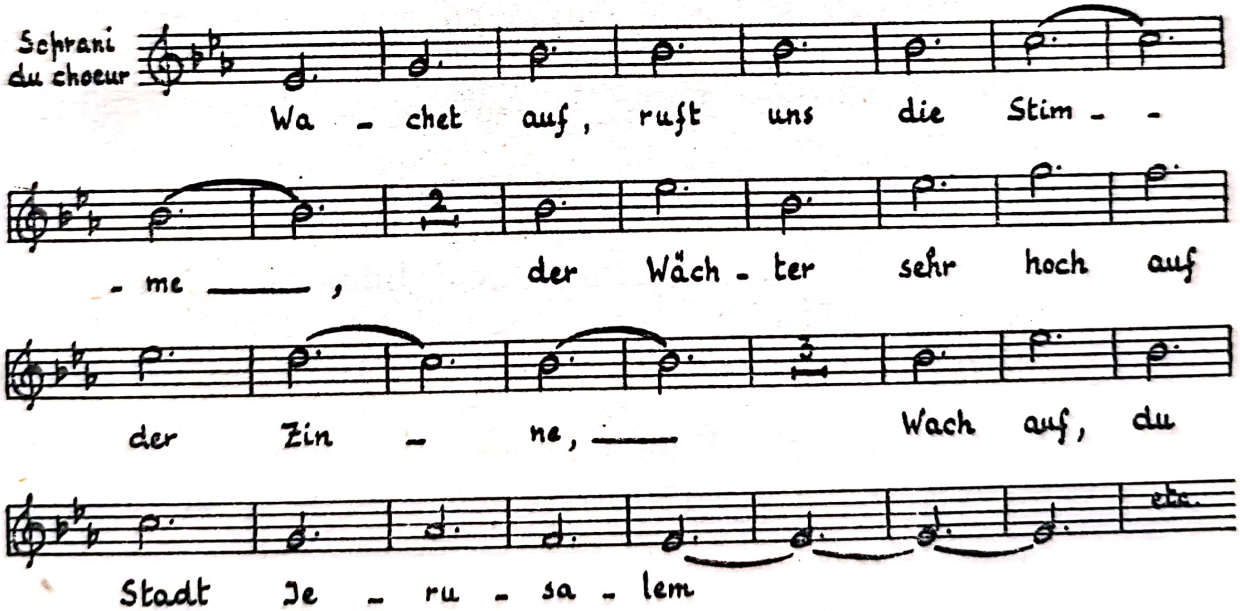
La baza fiecărei cantate se află un coral. Bach a armonizat sute de coraluri! Care alt mijloc decît coralul ar fi putut face această muzică mai direct accesibilă credincioşilor, deci mai conformă cu scopul oratoriului?

Cantata Nr. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (1731)

J. S. Bach

Această cantată, scrisă pentru a 27-a duminică după Sfînta Treime, este construită pe o veche melodie de Nicolaï şi apare de trei ori în decursul lucrării: în primul cor, la mijlocul cantatei şi ca un coral final. Evanghelia zilei relatează parabola celor zece fecioare, din care Bach descrie căsătoria mistică a lui Christ, logodnicul, şi a unui suflet omenesc.

În primul cor, plin de vervă ritmică şi de bucurie, orchestra sugerează cortegiul logodnicului care se apropie din depărtare, în timp ce vocea străjerului anunţă sosirea. Celelalte voci descriu deşteptarea celor zece fecioare. Iată coralul:

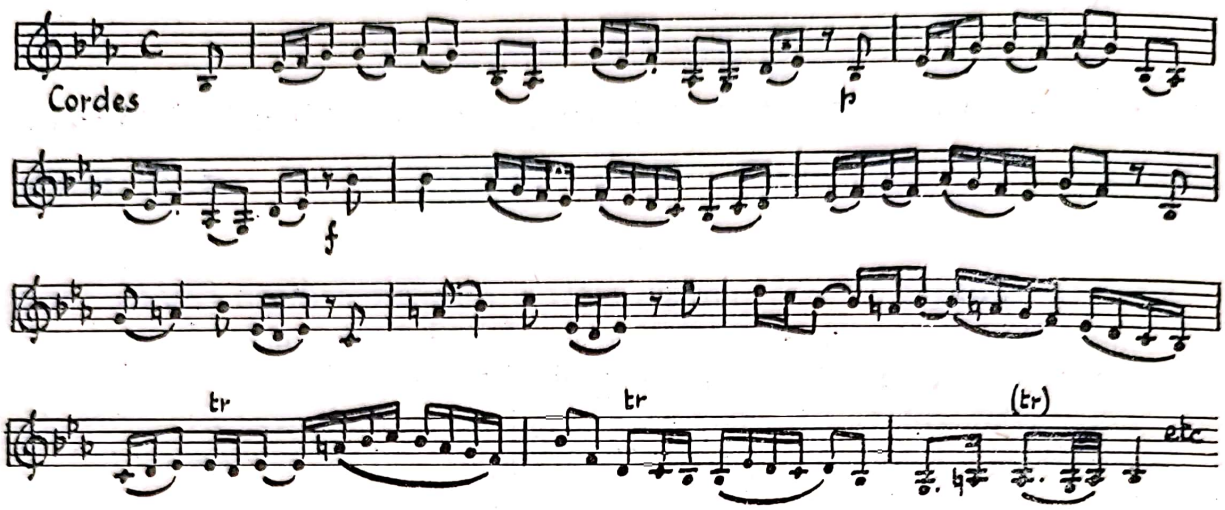


Urmează recitativul tenorului, străjerul, care descrie mersul logodnicului, comparîndu-l cu mersul unui pui de căprioară şi îndeamnă mulţimea de credincioşi să pornească în întîmpinarea lui.

Dar nu toate creaturile au siguranţa că sînt demne de graţie; Bach, într-un duo de o nuanţă mistică şi duioasă, introduce dialogul lui Christ cu una dintre ele (bas şi soprană).

Scanned with OKEN Scanner

La mijlocul cantatei revine, așa cum am văzut, coralul, executat de data aceasta de tenori, acompaniați de o melodie generoasă și senină ce redă trecerea cortegiului logodnicului:



Un alt recitativ: vocea de bas, Christ, răspunde cu blîndețe sufletului în suferință și îi anunță sosirea sa.

Apoi, cantata se apropie de sfîrșit; bucuria este redată de un nou *duo* plin de încredere (remarcați schimbarea atmosferei: în primul duo, tonalitatea de do minor, cu acompaniamentul de vioară solo; în al doilea duo, tonalitate de si bemol major, cu acompaniament de oboi solo).

Coralul este încununarea plină de măreție a întregului edificiu.

PATIMILE DE BACH

Nicăieri măreția lui Bach nu apare mai limpede ca în patimi. Conformîndu-se unui vechi obicei din secolul al XIII-lea, care cerea ca în săptămîna patimilor să se citească evanghelia, Bach concepe și scrie patru patimi-oratorii, după textul celor patru Evanghelii. Două dintre ele s-au păstrat: cea după Matei, de o tulburătoare măreție, și cea după Ioan, mai apropiată de noi, deoarece este mai concisă și în consecință mai dramatică.

Matthäuspassion (1728 — 1729)
Sfîrșitul părții a doua. Moartea lui Christ
J. S. Bach

Această compoziție, destinată liturghiei din Vinerea mare, nu este deci o lucrare de concert. (Audiția durează mai mult de trei ore!).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a pătrunde și a înțelege acest interes, este necesar să cunoaștem diferitele planuri gîndite de Bach:

— povestirea din evanghelie este încredințată unui tenor;

— cuvintele lui Christ sînt cîntate de un bas (sînt singurele recitative acompaniate de coarde);

— rolurile celorlalți protagoniști (Petru, Iuda, Marele Preot etc.) sînt susținute de diferiți soliști;

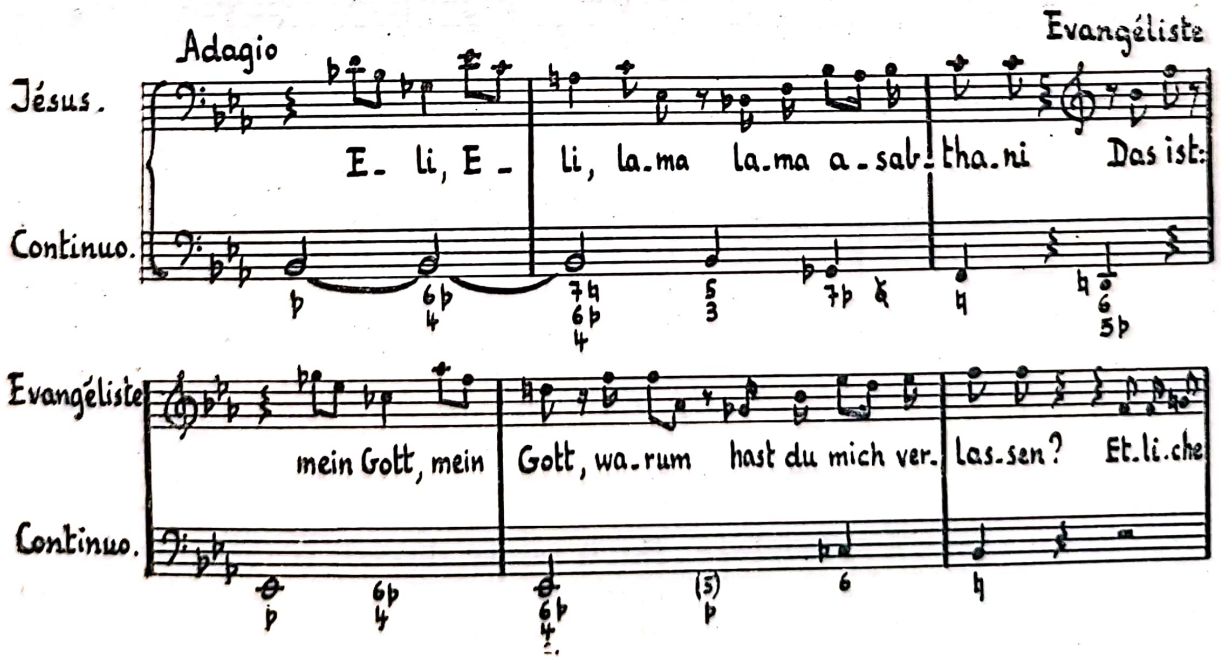
— reacțiile mulțimii, strigătele ei: „Barabbas!“ ori „Salut, rege al evreilor“, sau întrebările puse de discipolii lui Christ, de exemplu cînd acesta îl denunță pe viitorul trădător aflat între ei: „Herr, bin ich's? bin ich's?“ sînt redate de coruri descriptive, energice și emoționante.

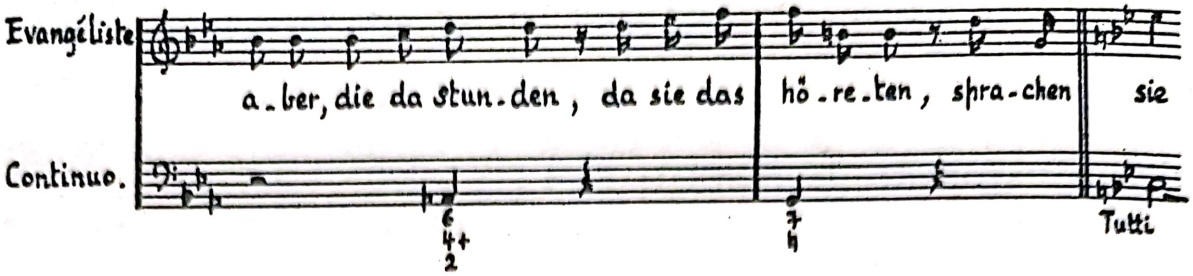
Toate aceste elemente reprezintă un *prim-plan:* partea obiectivă a muzicii, narațiunea. Bach respectă cu exactitate textul bibliei lui Luther.

Planul secund este mai subiectiv: Bach îl înfățișează pe creștin, pe omul singur în fața diferitelor momente ale patimilor și, evident, aceste diferite meditări sînt exprimate prin arii solistice. Cunoaștem de mai înainte aria de alto *Erbarme dich, mein Gott* (v. p. 18), un strigăt profund de durere care urmează după renegarea lui Petru.

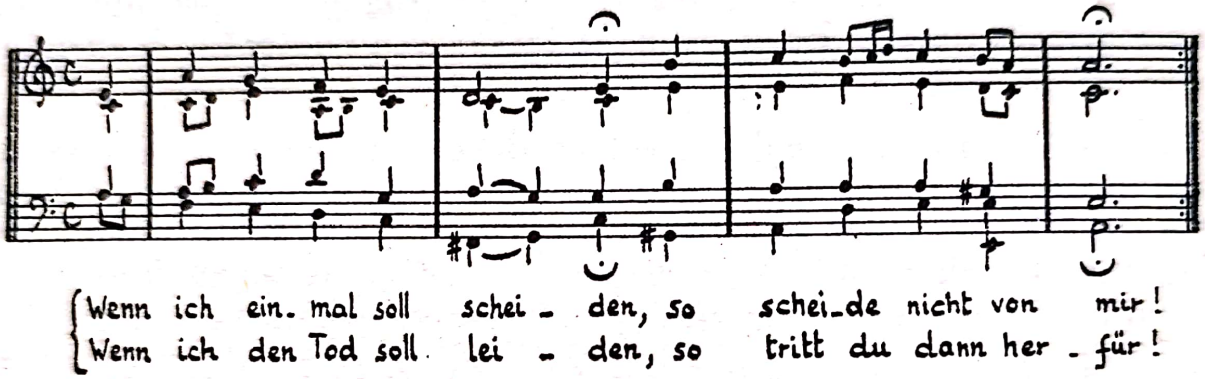
În sfîrșit, *planul al treilea*, coralele. Adesea cunoscute de credincioși prin melodia lor, coralele le oferă posibilitatea de a participa mai activ la recitativ, fiind întrucîtva meditări sau rugăciuni colective.

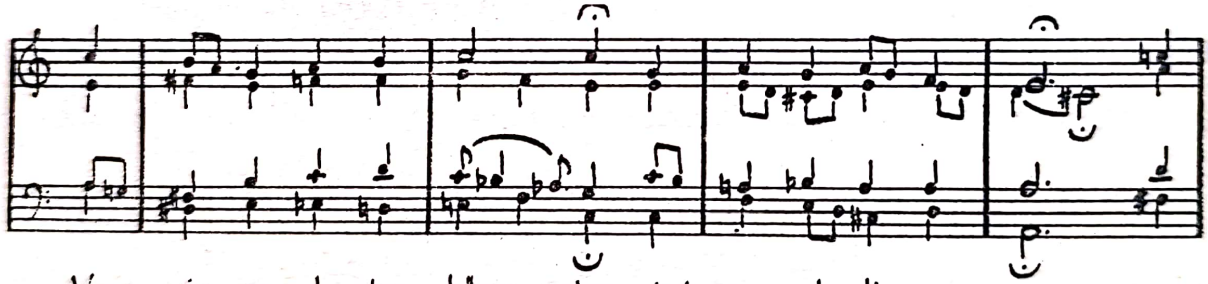
Iată, extras din *Matthäuspassion*, episodul morții lui Christ:

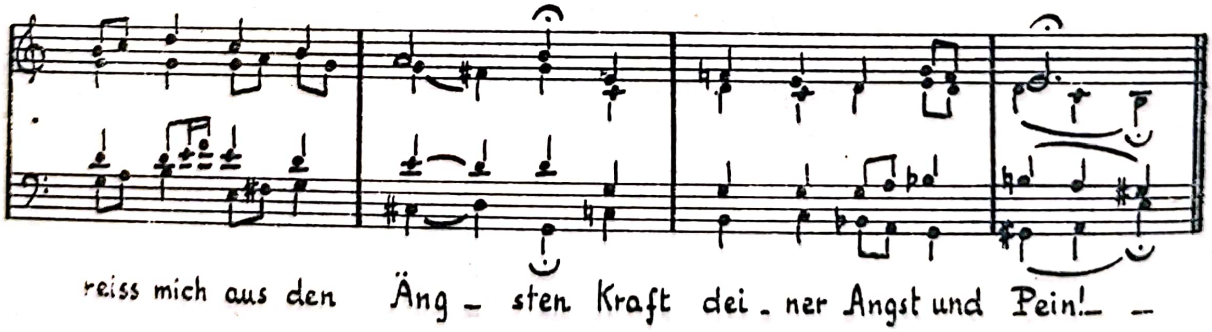




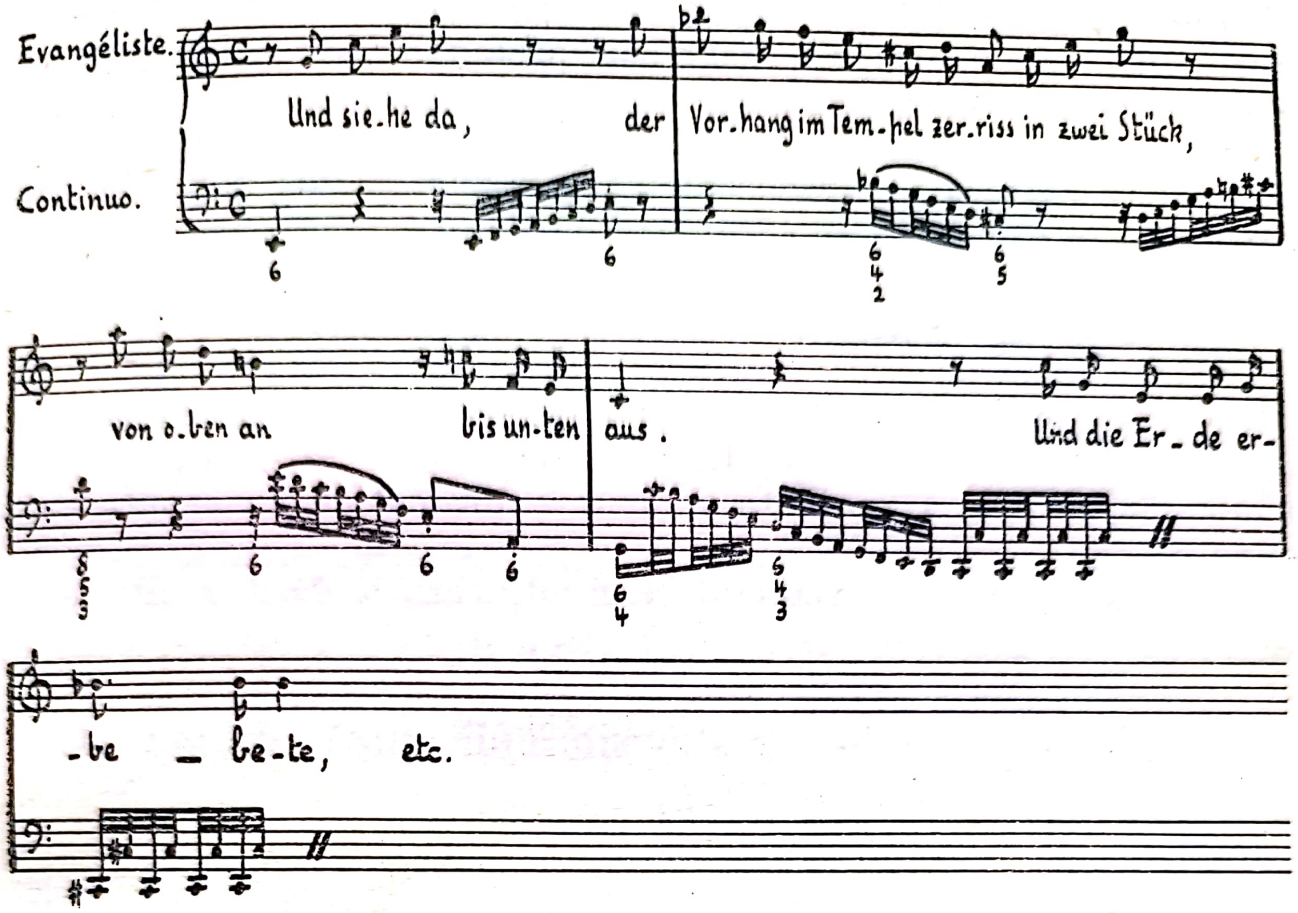
Descrierea atît de splendidă și de sobră a morții lui Christ se sfîrșește cu un coral, același pe care Bach îl readuce de cinci ori în decursul patimii:







Cu toată această sobrietate, Bach poate dovedi o forță neobișnuită în descrierea realistă. Iată cu cîtă vigoare — și cîtă economie de mijloace! — descrie elementele dezlănțuite după moartea lui Christ:



Un cor de o tulburătoare măreție încheie această lucrare.

*

ORATORIUL DUPĂ BACH, DUPĂ HÄNDEL

Operele celor doi giganți ai muzicii au stîrnit un profund răsunet, imediat pentru Händel, și ceva mai tardiv pentru Bach.

Joseph Haydn (1732—1809), cu prilejul călătoriilor sale la Londra, este entuziasmat de măreția compozițiilor lui Händel. Revenind la Viena, el scrie unul după altul oratorii, care au contribuit în mare măsură la renumele său. În *Creațiunea* (1798) și *Anotimpurile* (1801) el dezvăluie o vie atracție pentru natură, o credință robustă și sinceră; corurile sale, asemănătoare cu cele ale lui Händel, sînt vaste construcții sonore, deopotrivă echilibrate și expresive.

Răsunetul universal al operei lui Bach începe din 1829: Mendelssohn — pe atunci în vîrstă de 20 de ani! — dirijează la Berlin *Matthäuspassion*, lucrare ce nu mai fusese executată după moartea compozitorului. Evenimentul a avut o influență considerabilă:

— pe viitor, compozitorii se vor întoarce și către muzica din trecut,

— pe viitor, Bach va ocupa locul care i se cuvenea.

Scanned with OKEN Scanner

Urmînd exemplul lui Bach, *Schumann* (1810—1856), *Mendelssohn* (1809—1847) scriu oratorii sacre sau profane. *Liszt* (1811—1886) va urma în acest domeniu mai degrabă tradiţia catolică.

Dintre toţi romanticii latini, *Berlioz* (1803—1869) este poate cel care conferă oratoriului un accent mai personal şi mai bogat în culori, ca de pildă în *Copilăria lui Christ* (1854).

SECOLUL AL XX-LEA

În zilele noastre, oratoriul se bucură de o apreciere constantă, sub cele mai diferite aspecte. Într-adevăr, adesea se recurge la forma de oratoriu pentru a prezenta o lucrare dramatică concepută iniţial pentru scenă.

În acest domeniu, exemplul renumit, care a găsit mulţi adepţi, este

„Regele David", psalm simfonic după drama de René Morax (1921)

Arthur Honegger

Extrase reproduse cu autorizaţia Ed. Foetisch Frères, Lausanne

Să-i lăsăm lui Honegger plăcerea de a ne povesti istoricul acestei lucrări:

„... La începutul anului 1921, am primit o scrisoare de la René Morax care, împreună cu fratele său Jean, înfiinţase teatrul lui Jorat în orăşelul Mézières, 12 km. mai sus de Lausanne. La doi ani odată, ei dădeau aici o serie de reprezentaţii. Morax îmi cerea să scriu partitura la Regele David, *spectacol pe care intenţiona să-l monteze în luna mai a aceluiaşi an ... Fără să cîntăresc bine importanţa lucrului ce mi se încredinţa, am acceptat cu plăcere, acest subiect potrivindu-se perfect cu omul „biblic" ce sînt ... Succesul a încununat străduinţile noastre. Pentru a înlesni audierea partiturii în timpul concertului, Morax a avut ideea, adesea reluată de atunci, să lege părţile mai scurte printr-un text încredinţat unui recitator care trebuia să rezume acţiunea"* [1].

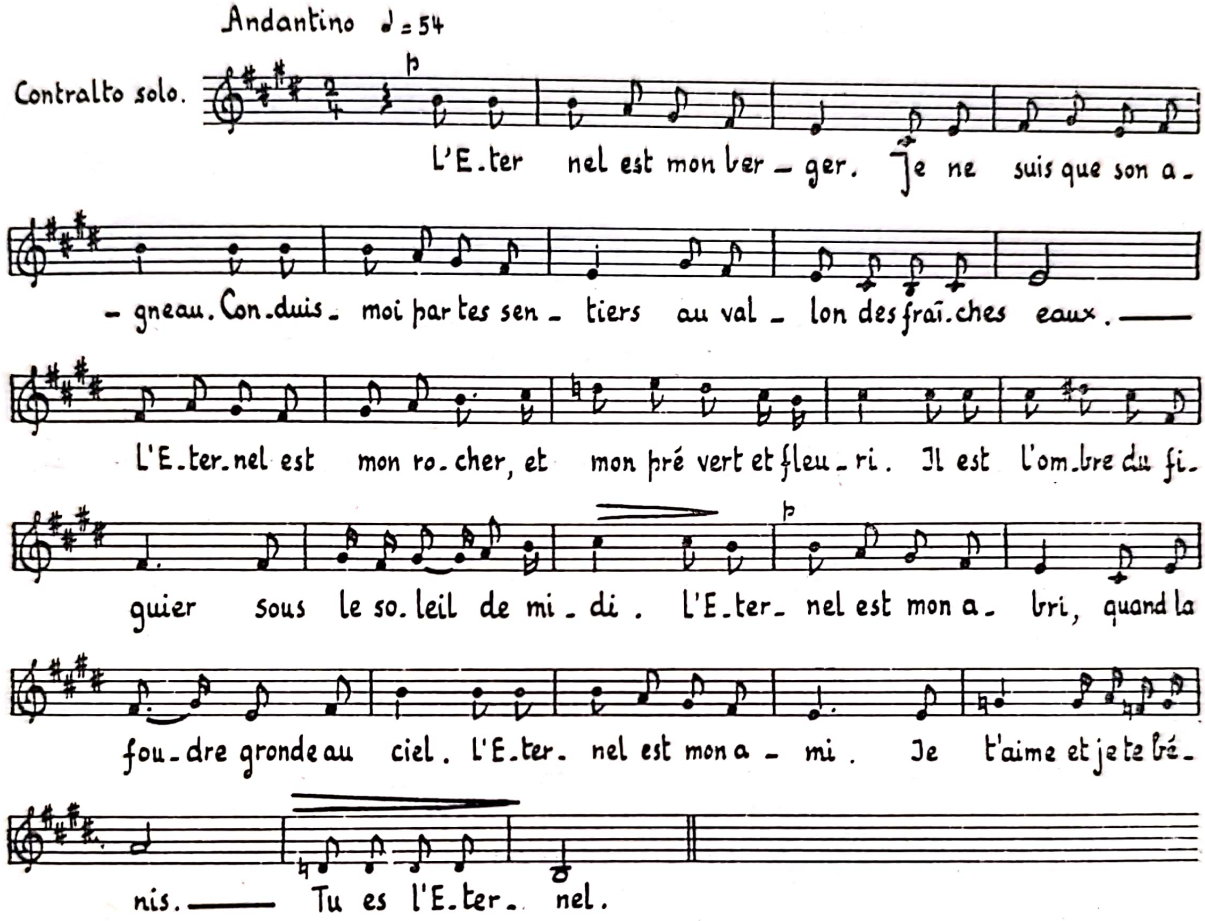
Honegger a scris lucrarea în două luni: „Paris-Zürich, din 25 februarie la 28 aprilie 1921"; această putere de muncă, acest stil amplu şi colorat care conferă Regelui David *aspectul unei fresce, aceste coruri bogat descriptive ni-l reamintesc pe Händel, tot aşa cum folosirea contrapunctului şi a coralului ne fac să ne gîndim la Bach. Dar toate aceste*

[1] Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, p. 148—149.

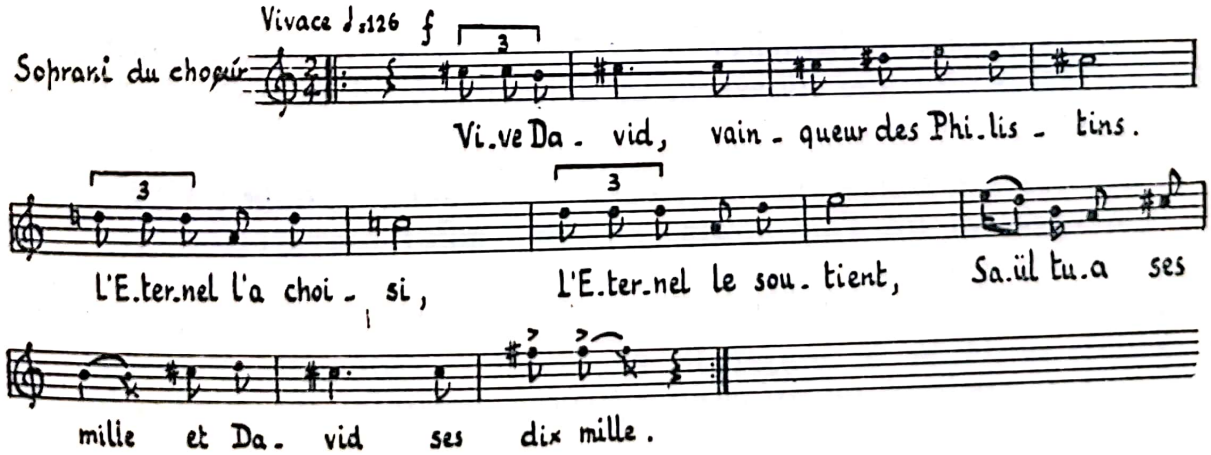
Scanned with OKEN Scanner

influențe diferite, Honegger le asimilează pentru a-și făuri un limbaj personal, viguros și direct. Lucrarea, adaptată mai tîrziu și transcrisă pentru orchestră mare, îi aducea lui Honegger, pe atunci tînăr compozitor de 29 de ani, o glorie imediată și strălucitoare.

Iată cîteva fragmente. În prima parte, profetul Samuel se duce la David, regele ales de Iehova; îl găsește păzindu-și turmele, cîntînd (nr. 2):

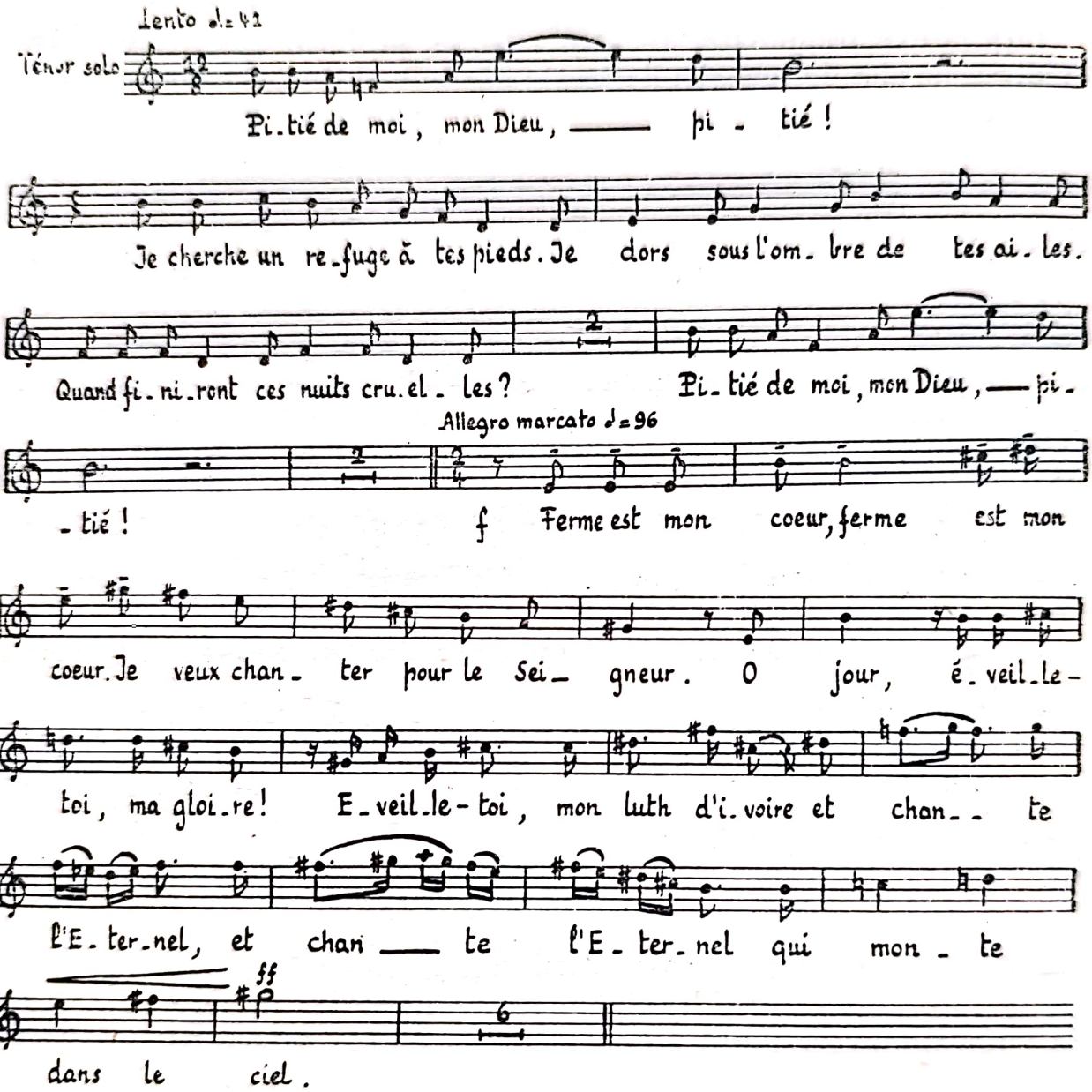


David, împreună cu răzvrătiții săi, îl omoară pe gigantul Goliat. Reîntorși din luptă, fiii și fiicele lui Israel intonează un cîntec de victorie. Iată cum Honegger mută accentul tonic pentru a face fraza mai energică, mai incisivă (nr. 4):



Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu, alungat de gelozia lui Saul, David rătăceşte în deşert: „inima lui cumpăneşte în durere“ (nr. 9):

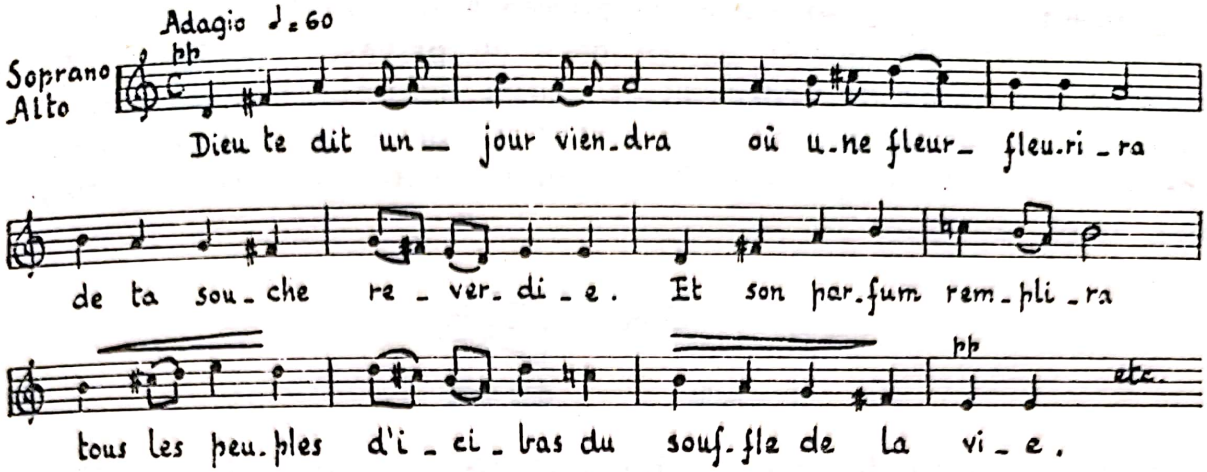


Partea a treia îl înfăţişează pe David rege, în culmea puterii sale. Simţind că se apropie moartea, el îl încoronează pe fiul său Solomon, şi lucrarea se încheie cu

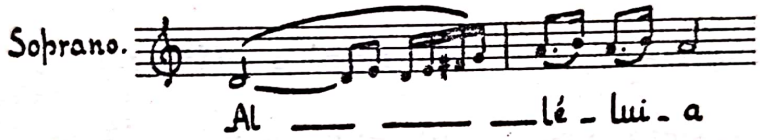
Moartea lui David (nr. 27), care este poate culmea partiturii.

Un înger al lui Dumnezeu (soprano solo) proroceşte: „Dumnezeu îţi spune: va veni o zi în care o floare va înflori din trunchiul tău reînverzit ...“, apoi, deodată, printr-un joc al unei modulaţii neaşteptate şi geniale — de la fa major la re major — Honegger introduce corul final care se sprijină pe un *cantus firmus*, apropiat de spiritul lui Bach:

Scanned with OKEN Scanner



El este încredințat la început vocilor de femei, în timp ce vocile de bărbați, *sotto voce*, îl punctează ca refrenuri de aleluia îndepărtate. Mișcarea capătă amploare cînd apare al doilea motiv de aleluia, același pe care Honegger l-a folosit în *Dansul Morților*.



Lucrarea este încheiată de un crescendo emoționant, realizat prin readucerea aceluiași *cantus firmus*, în valori lungi, la bași, din ce în ce mai strălucitor, sub refrenuri de aleluia cu sonorități pline de măreție.

LECTURĂ SUPLIMENTARĂ

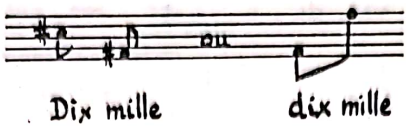
Honegger era întrucîtva speriat la ideea că trebuie să scrie pentru 100 de cîntăreți și 17 instrumentiști, efectivul prevăzut pentru teatrul lui Jorat. El se destăinui lui Stravinski. „Este foarte simplu, îi răspunse acesta, procedează în așa fel ca și cum dumneata ai fi fost cel care ar fi *vrut* acest aranjament și compune pentru 100 de cîntăreți și 17 instrumentiști". Honegger adaugă: „Acest fapt poate să pară simplist, dar am primit prin această unică replică o minunată lecție de compoziție: să nu accepți o situație ca un lucru impus, ci ca un punct de plecare propriu, ca o necesitate lăuntrică" [1].

Prozodia lui Honegger nu a fost admisă din prima clipă: foarte originală, ea a suscitat discuții din cauza frecventelor deplasări ale accentului tonic, pe care compozitorul îl punea voit la începutul cuvin-

[1] Citat de Pierre Meylan, *R. Morax et A. Honegger au Théâtre du Jorat*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

telor importante. Într-o scrisoare adresată lui René Morax, Honegger îi explică motivele sale[1]: „... În ceea ce privește corurile care v-au displăcut din punct de vedere al prozodiei, schimbați-le așa cum doriți. Am prozodiat astfel *zece mii* (în cîntul victoriei) pentru că mi se pare importantă insistența *pe zece*. Nu a omorît o mie, ci *zece* mii. Se poate pune, dacă doriți:



După succesul de care s-a bucurat *Regele David*, Honegger a cunoscut gloria; dar triumful său a rămas modest. El se mulțumea să spună: „Înainte, eram invitat să-mi petrec seara, acum sînt invitat la cină!“

*

Muzica contemporană și muzica din trecut

Dacă veți cerceta programul unui concert, luat la întîmplare, veți fi surprinși de locul pe care îl ocupă lucrările din trecut: două sau trei lucrări clasice sau romantice și o lucrare contemporană!

Nu totdeauna lucrurile s-au petrecut astfel, dimpotrivă: de exemplu, chiar și pe vremea lui Beethoven nu se cînta decît muzica contemporanilor și, din cînd în cînd, erau abordați compozitorii generației precedente.

Iată de ce prima execuție a lucrării *Matthäuspassion*, dirijată de Mendelssohn în 1829, este importantă. Se deschide o perspectivă nouă, legată de interesul romantic pentru trecut: pe viitor, vor fi puse pe același plan lucrările de ieri și lucrările de astăzi.

*

[1] Citat de Pierre Meylan, *Op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

5. ALTE FORME DE MUZICĂ SPIRITUALĂ — MISSA

OBSERVAȚII

1. Ce există comun între un psalm, finalul din *Regele David* de Honegger și un negro spiritual?
2. Execuția căreia dintre aceste piese s-ar potrivi mai bine în cadrul slujbei religioase?
3. Ce este o liturghie?
4. Cunoașteți muzică liturgică catolică, protestantă?
5. Este liturgică *Missa Papei Marcel* de Palestrina? Dar *Regele David* de Honegger?

Care sînt diferitele forme ale muzicii spirituale?

Oratoriul și istoricul lui strălucit ne-au dovedit că muzica spirituală poate îmbrăca diferite forme.

Anumite lucrări sînt destinate slujbei religioase; în acest caz este vorba de *muzică liturgică*, deoarece o găsim în cadrul cultului sau al slujbei religioase fără să le modifice însă desfășurarea sau ritualurile. Există muzică liturgică

— cu text impus, ca de pildă: missa,
— cu text liber, ca motetele, psalmii, coralele, cantatele etc.,
— „mixte", ca de pildă patimile (în care doar textele biblice sînt impuse, comentariile poetice fiind libere).

Scanned with OKEN Scanner

Alte lucrări, deşi de inspiraţie religioasă, sînt mai degrabă destinate concertelor. În acest caz, ne referim la *muzica spirituală destinată concertului.* Exemplu: oratoriile de Händel, de Haydn, de Berlioz etc.

Dar, sînt numeroşi acei muzicieni care au abordat missa pentru a-şi exprima credinţa şi pentru a transpune în muzică un text deosebit de variat şi de bogat. Dacă această hotărîre i-a ispitit chiar şi pe unii protestanţi ca Bach, explicaţia constă în faptul că aceasta poate fi comparată, prin amploarea ei, cu elaborarea unei simfonii sau a unui cvartet.

MISSA

Missa cuprinde mai multe părţi care se succed într-o ordine determinată. Unele dintre aceste părţi sînt prezente în toate missele; este partea obişnuită a *missei:*

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Benedictus, Agnus Dei.

Celelalte părţi alcătuiesc specificul missei şi variază în funcţie de calendarul liturgic.

Cum se cîntă missa?

În principal, sub trei forme:

— *forma gregoriană*, la o singură voce, a cappella; este maniera cea mai veche, cea mai simplă, cea mai conformă cu tradiţia.

— *forma polifonică*, aşa cum am întîlnit-o în Kyrie din *Missa Papei Marcel.* Din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVII-lea au fost scrise sute de misse polifonice: Palestrina a scris mai mult de o sută! Pentru a conferi unitate compoziţiei, muzicienii folosesc un motiv, religios sau profan care trece de la o piesă la alta a missei, dîndu-i chiar şi numele: Missa *l'Homme Armé (Omul Înarmat)*, Missa *Veni Creator* etc.

— *forma concertantă*, un fel de cantată cu orchestră, cor şi solişti. Modelul cel mai celebru al genului rămîne monumentala *Missă în si minor* (1733—1738) de Bach. După el, Haydn (14 misse), apoi Mozart (18 misse) şi Schubert (7 misse) recurg la concepţia simfoniei şi la stilul dramatic; missa capătă astfel un pronunţat caracter concertant: se vorbeşte aceeaşi limbă în sanctuar ca şi la teatru! Beethoven se situează alături de Bach prin măreţia compoziţiei sale *Missa Solemnis* (1818—1823).

În secolul al XIX-lea romanticii preferă recviemul, mai dramatic — şi totuşi Bruckner scrie trei misse.

Astăzi se întîmplă destul de rar ca un compozitor să ia hotărîrea de a scrie o missă concertantă, pe de o parte pentru că „... declinul

Scanned with OKEN Scanner

missei (...) pare să fie legat de declinul sentimentului religios ..."[1], iar pe de altă parte, pentru că reînnoirea liturgică, voind să-i unească mai mult și mai activ pe credincioși, se opune unor interludii muzicale prea lungi.

În sfîrșit, din punct de vedere liturgic, reformele sinodale admit, pentru a înlesni misiunea bisericii, ca slujbele religioase să fie cîntate în limba franceză de o *schola*, căreia îi răspunde adunarea de credincioși.

Cele cinci părți ale unei misse (este vorba aici de textul transpus în mod tradițional în muzică).

Kirye, unicul text grecesc al missei, este o rugăciune de implorare, în trei părți.

Gloria este un cînt de slavă.

Credo, cel mai vast dintre cele cinci cînturi, expune dogma.

Sanctus, cuprinzînd și *Benedictus*, este încadrat de două *Hosanna*.

Agnus Dei este un cînt de comuniune, executat în timpul frîngerii pîinii.

MISSA DE REQUIM

Missa spusă pentru odihna morților este, bineînțeles, diferită de missa obișnuită, îndeosebi prin atmosferă și prin compoziție: nu cuprinde nici *Gloria* și nici *Credo*. Dimpotrivă, poemul sumbru din *Dies Irae*, această frumoasă secvență, atît de dramatică, evocînd judecata din urmă, îi va atrage pe muzicieni, în special pe romantici: *Berlioz*, *Liszt*, *Schumann*, *Verdi*. Dar înaintea lor, *Mozart* scrisese în 1791 un *Recviem*, ultima sa lucrare pe care a lăsat-o neterminată.

Recviemul de *Fauré* (1887) surprinde prin dulceața și căldura tonului — pe cînd protestantul *Brahms* compune un *Recviem german* (1857—1868), ale cărui cuvinte sînt extrase din biblie de însuși compozitorul. Mai aproape de noi, *Britten* scrie un monumental *Recviem de Război* (1961) în care textele profane alternează cu cele liturgice.

Iată rugăciunile missei de requiem din care s-au inspirat, în general, muzicienii:

Introït, *Kyrie*, *Secvența*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communion*, *Libera me*, *In Paradisum*.

---

[1] André Hodeir, *Les formes de la musique*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

6. OPERA

1. Citați opere de Rameau, Mozart, Rossini, Verdi etc.
2. De unde provine opera? Pentru ce poate fi comparată cu un oratoriu?
3. Pentru care motiv credeți că, timp de secole, opera a făcut obiectul unei reale admirații?
4. Spre ce tind cinematograful, televiziunea, opera?
5. Pentru ce opera vrea și trebuie să se adreseze unei mase largi de public?
6. Imaginați-vă numărul mare de colaboratori necesari pregătirii unui spectacol de operă. Cine sînt principalii lui realizatori artistici?
7. Ce rol poate juca decorul, lumina, dansul într-un spectacol de operă?

Opera, un titlu de glorie

Știți că toți marii muzicieni, exceptînd pe Bach, dacă nu au scris, cel puțin au visat să compună opere?

Știți că o operă rămîne, în mod frecvent, o stagiune întreagă pe afiș? Cum vă explicați un asemenea succes, o asemenea glorie?

Oare explicația să provină din faptul că numai opera permite un act de creație atît de complet? Prin muzică, ea face să trăiască în fața noastră ființe aievea, ea creează, populează un univers. Prin cînt, deoarece îi rezervă un loc preponderent, opera dobîndește posibilitatea de a emoționa, forța de expresie pe care numai o voce frumoasă reușește să i le dea.

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare este lesne de înțeles că asemenea încercări au ispitit pe mulți muzicieni. Dar totodată să nu uităm că există și o mare dificultate, aceea de a îmbina într-un spectacol care se vrea complet muzica, poezia și gestul! Numai marii creatori au putut realiza această sinteză: Monteverdi, Mozart, Musorgski, Wagner, Verdi, Debussy, Alban Berg ...

Ce este o operă?

În esența ei, opera este o istorisire transpusă în muzică, în mod frecvent o dramă sau o tragedie, ale cărei roluri sînt toate cîntate, chiar dacă uneori poate apare și o parte vorbită. Această istorisire, sau mai bine-zis, această acțiune dramatică, pornește de la o situație dată — de pildă, Tristan o iubește pe Isolda — și, trecînd prin numeroase peripeții, ajunge la deznodămînt, în exemplul nostru, la moartea celor doi îndrăgostiți.

Ceea ce stă la baza operei, ceea ce a îngăduit înflorirea ei, ca și cea a oratoriului ne este cunoscut:

— *recitativul*, care poate fi acompaniat de clavecin *(recitativo secco)* sau de orchestră. Recitativele pot fi înlocuite cu dialoguri vorbite, ca în opera comică și în *Singspiel;*

— *monodia acompaniată*, adică *aria solistului.*

Primul are un rol activ: în recitative acțiunea evoluează, se leagă ... sau se dezleagă! Pe cînd ariile dau posibilitate personajelor să exprime sentimentele de care sînt animate în cursul acțiunii, să ne împărtășească bucuriile, speranțele și durerile lor.

Care este istoricul ei?

Născută, așa cum am văzut, în Italia, în jurul anului 1600, contemporană cu oratoriul, opera află în *Monteverdi (Orfeu)* primul ei mare maestru.

O adevărată furie cuprinde peninsula. Se joacă opere chiar și în mănăstiri! Din Italia, genul se răspîndește în restul Europei: *Schütz* o introduce în Germania, *Lully* o impune în Franța și *Purcell* creează în Anglia o operă națională *(Didona și Enea).*

Secolul al XVIII-lea este copleșit de valurile de muzică italiană. Totuși *Rameau* compune lucrări originale, franceze, scriind tragedii muzicale și opere-balet *(Indiile galante). Gluck* conferă operelor sale o mare forță dramatică *(Orfeu, Alceste).*

Acestei concepții de *opera-seria* i se opune concepția de *opera-buffa*, mai simplă, mai veselă, deoarece este construită pe o intrigă de comedie. Acest nou gen contribuie la nașterea *operei-comice* în Franța,

Scanned with OKEN Scanner

mai populară, cu dialoguri vorbite, a așa-numitului *Singspiel* în Germania, mai familiar, mai apropiat de sufletul german. *Mozart* este ilustrul ei creator *(Răpirea din Serai, Flautul fermecat)*.

În secolul al XIX-lea producția lirică nu scade! În Italia, cel mai mare reprezentant este *Verdi (Aida, Nabucco, Rigoletto)*; dar, în pofida robusteții artei sale, în ciuda spiritului lui *Rossini (Wilhelm Tell, Bărbierul din Sevilla)* opera italiană sfîrșește prin a cădea în *verism*, în care prea adesea situațiile exagerate țin locul marilor sentimente, ca de pildă la *Puccini (Boema, Tosca)*.

În Germania, teatrul lui *Weber (Freischütz, Oberon)* deschide drum romantismului și pune bazele artei lirice germane. *Wagner (Tannhäuser, Tristan și Isolda, Tetralogia, Parsifal)* merge mai departe și reînnoiește complet opera printr-o sinteză viguroasă și originală.

Franța primește cu căldură, în 1859, opera *Faust* de *Gounod*. Arta franceză, pînă acum tributară străinătății, și-a regăsit elanul. O dovadă în plus este *Carmen* de *Bizet*. Opereta, vie, spirituală, foarte franceză, capătă întreaga ei strălucire prin *Offenbach (Frumoasa Elena)*.

Sub influența pariziană, Johann Strauss creează opereta vieneză, mai sentimentală.

Apariția școlilor naționale și influența italiană stimulează dezvoltarea operei ruse: *Glinka (Ivan Susanin)*, *Borodin (Cneazul Igor)* și mai ales genialul *Musorgski (Boris Godunov)* au fost reprezentanții ei de frunte.

Secolul al XX-lea se deschide cu o strălucită surpriză: *Pélléas și Mélisande* de Debussy, o excepțională reușită, dar fără urmare. În Germania, *Richard Strauss* marchează cotitura *(Salomeea, Cavalerul Rozelor)* și împreună cu *Alban Berg (Wozzeck)* ne poartă către expresionism. Anglia redobîndește cu *Britten (Peter Grimes)* opera națională, pe care nu o mai avusese de la Purcell. *Prokofiev (Îngerul de foc)*, *Hindemith (Mathias Pictorul)*, *Sutermeister (Raskolnikof)* perpetuează tradiția marii opere, în timp ce unii americani ca *Gershwin* creează „musical"-ul situat între operetă și dramă *(Porgy și Bess)*.

Din ce este compusă o operă?

Opera este precedată de o *uvertură* a cărei formă ne este cunoscută; această piesă simfonică este adesea executată singură, în cadrul unui concert. Mai mult sau mai puțin apropiată de dramă, ea trebuie să pregătească auditorul, să-l facă să pătrundă în acel univers pe care l-a dorit compozitorul. Apoi, urmează *expunerea acțiunii*, împărțită în acte, tablouri și scene, în funcție de necesitățile libretului. Poate fi concepută în două feluri:

Scanned with OKEN Scanner

1. Conform manierei tradiționale, ca de pildă la Mozart, unde se succed arii, duo-uri, ansambluri, coruri sau balete, despărțite prin recitative sau dialoguri vorbite. „Ansamblurile" sînt piese în care muzicianul aduce mai multe personaje în scenă (de unde provine și numele) și le lasă să se exprime, pe fiecare într-un limbaj specific, pe fiecare în stilul său vocal propriu. Adesea, ansamblurile își asociază elementele acțiunii, printre altele recitativele, și recurg la „lovituri de teatru".

În ceea ce privește orchestra, rolul ei constă mai ales în a crea atmosfera, atît prin acompaniament, cît și prin introducerea ariilor.

2. Conform unei maniere mai moderne, care explică importanța crescîndă a simfoniei. Începînd cu Wagner, compozitorii, pentru a respecta acțiunea și continuitatea simfonică, evită fragmentarea despre care am vorbit. Ei înlănțuie diferitele scene pe o tramă orchestrală neîntreruptă și, folosind leitmotivele (literal: motive conducătoare), asigură unitatea discursului muzical. Astfel, la Debussy nu mai întîlnim arii, duo-uri, coruri despărțite prin recitative, ci o nouă formă muzicală, situată între recitativ și arie. Ca și la Wagner, orchestra dobîndește o importanță deosebită, deoarece ea exprimă sensul acțiunii dramatice.

Dar, să cedăm locul muzicii și să-l lăsăm pe Mozart să vorbească.

Fragmente din „Răpirea din Serai", Singspiel în 3 acte (1781—1782)

Wolfgang Amadeus Mozart

UN MARE SUCCES PENTRU MOZART. *În vara anului 1781, Mozart, referindu-se la Răpirea, scrie: „... Cu cea mai mare plăcere mă îndrept spre masa mea și rămîn acolo cît mai mult timp posibil ..." Ar fi putut să adauge că eroina din operă și logodnica sa poartă același prenume, Constanța!*

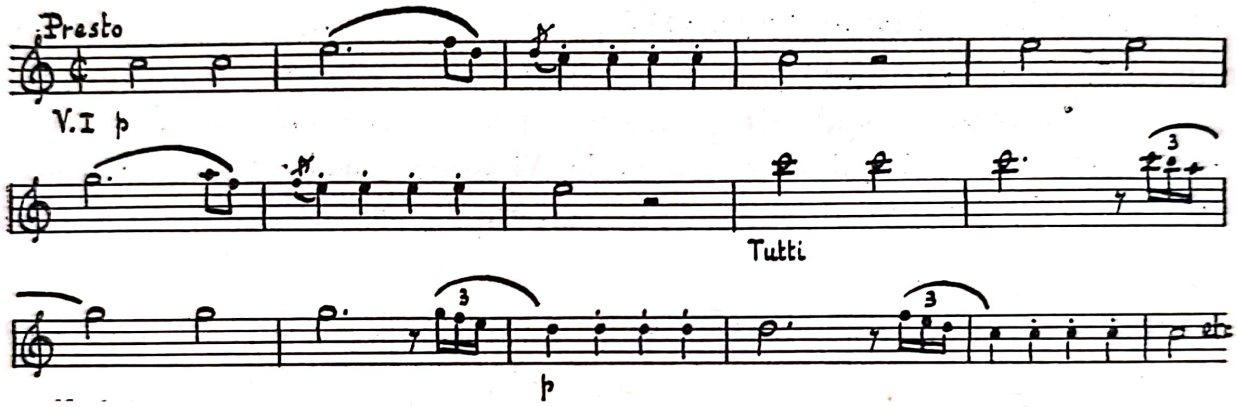
Reprezentată în iulie 1782, opera a repurtat un succes extraordinar. După mărturisirea lui Mozart, „... opera a adus în două zile un venit de 1.200 de florini". Un ziar al epocii relatează „... o operă plină de frumuseți; ea a depășit așteptarea cunoscătorilor. Perfecțiunea muzicii, noutatea ideilor au încîntat auditoriul ..."

Au avut loc cincisprezece reprezentații, dintre care una la cererea lui Gluck.

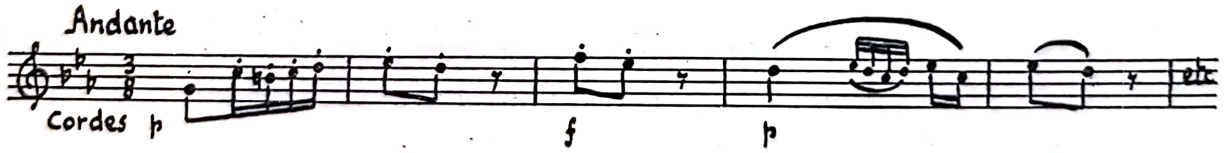
Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea. Iată personajele:
Belmonte (tenor) tînăr nobil spaniol
Pedrillo (tenor) valetul lui Belmonte
Paşa Selim (rol vorbit) [1]
Osmin (bas) grădinar şi păzitorul seraiului
Corul ienicerilor — Sclave.
Constanţa (soprano) logodnica lui Belmonte
Blonda (soprano) slujitoarea Constanţei
Acţiunea se petrece în Turcia, pe domeniile lui Paşa Selim [2].

Uvertura, vie şi sprintenă, este o revărsare de tinereţe şi prospeţime:



Partea a doua a uverturii, *andante*, mai duioasă, mai reţinută, ne prezintă, în do minor, cîntecul lui Belmonte în căutarea logodnicei sale:



Pentru a sfîrşi, regăsim prima parte, conform planului obişnuit al uverturii în stil italian:

Vioi — lent — vioi.

---

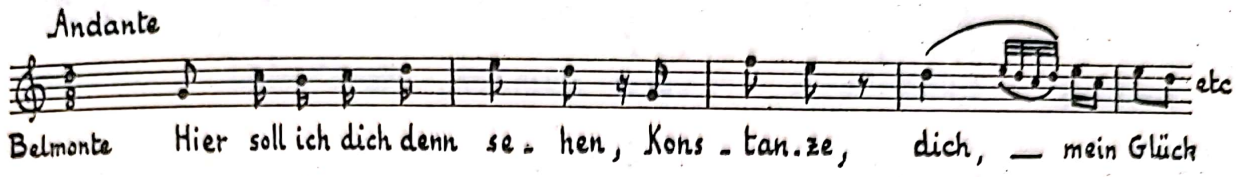
[1] De fapt, Selim nu cîntă, în plus, fiind vorba de un Singspiel, dialogurile sînt vorbite.

[2] Esenţialul acestui rezumat este luat din lucrarea lui Marcel Sénéchaud: *Le nouveau répertoire lyrique.*

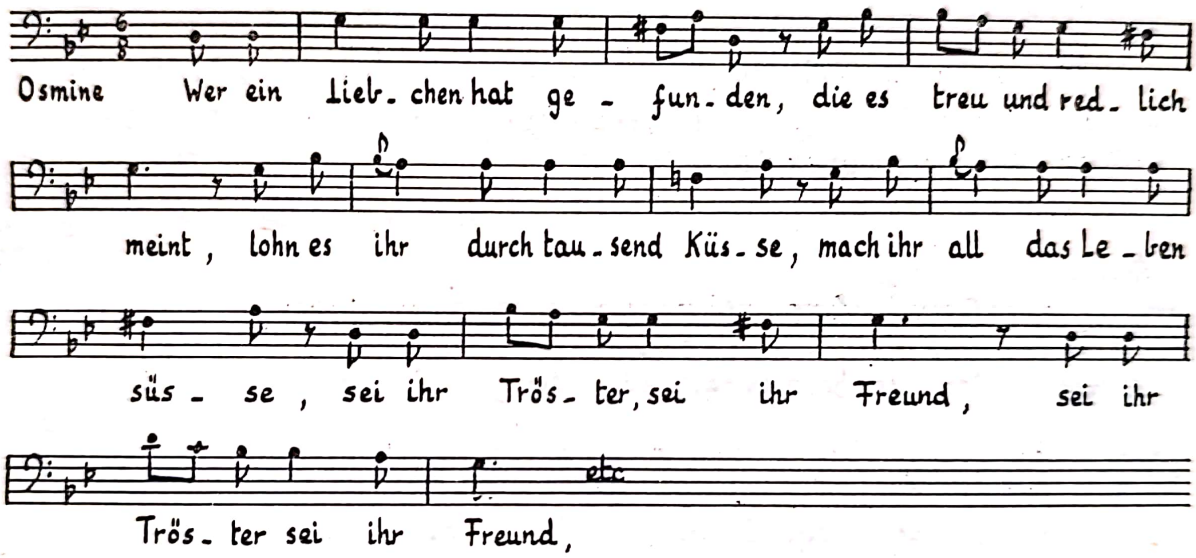
Scanned with OKEN Scanner

Actul I.

Constanța a fost răpită de corsari și vîndută lui Pașa Selim. Belmonte se apropie de grădina lui Selim, suspinînd după ea (nr. 1):



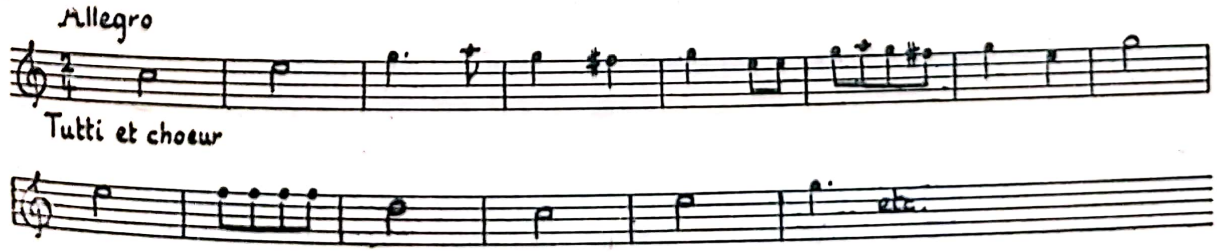
Belmonte îl zărește pe grădinarul Osmin cocoțat pe o scară, culegînd smochine. Acest grăsan, barbar și crud, preamărește plăcerile dragostei (nr. 2):



Belmonte încearcă să-l îmbuneze, dar este repezit energic.

Din fericire, Belmonte îl întîlnește pe valetul său, Pedrillo, care a fost luat prizonier în același timp cu Constanța și cu confidenta ei, Blonda. Cu toată suspiciunea lui Osmin, șiretul valet face ca stăpînul său să fie angajat ca arhitect de Selim; astfel, Belmonte va putea s-o întîlnească mai ușor pe logodnica sa.

O corabie se apropie de țărm: este Pașa Selim care se înapoiază, însoțit de Constanța. Ienicerii salută sosirea stăpînului lor (nr. 5):

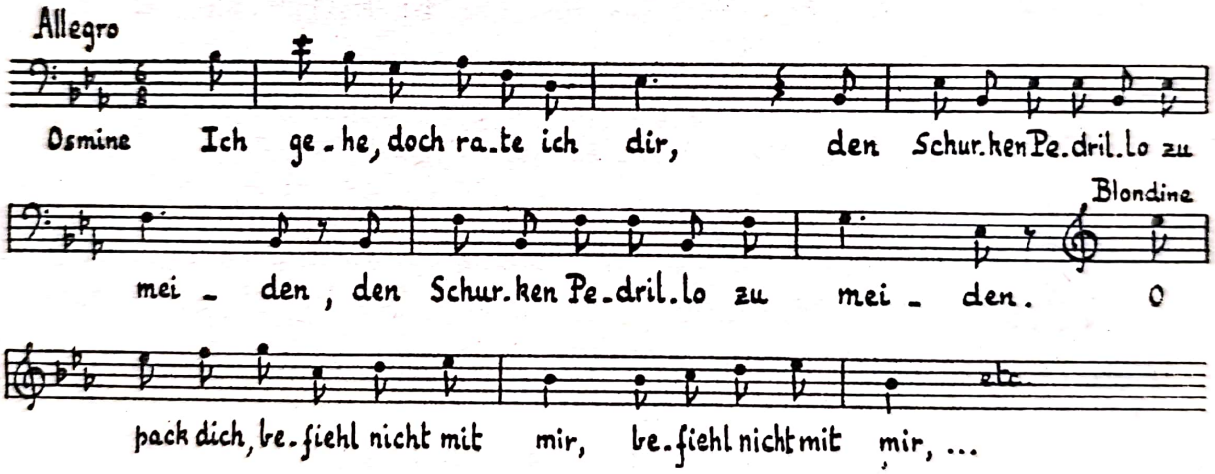


Scanned with OKEN Scanner

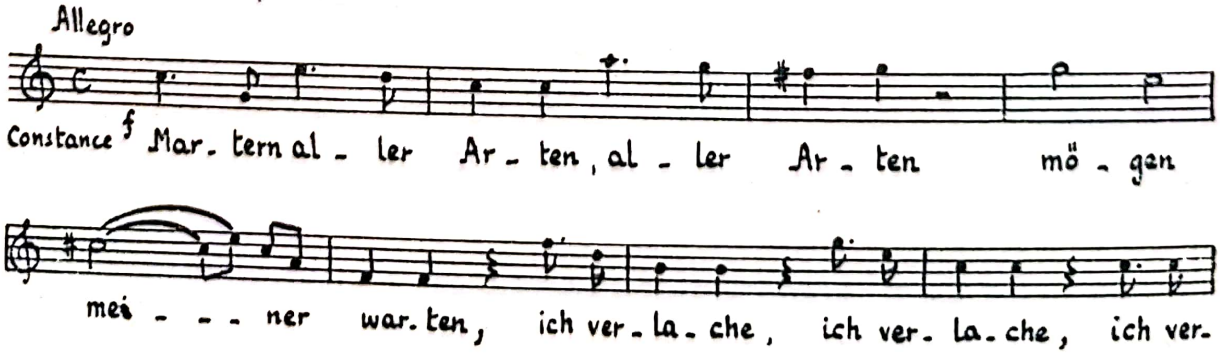
Nefericita Constanța, expusă avansurilor lui Selim, nu uită dragostea ce i-o poartă lui Belmonte (nr. 6):

Actul II.

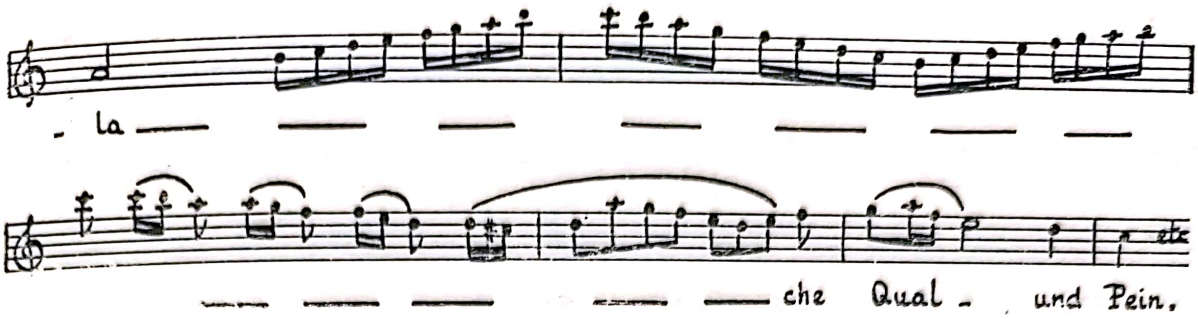
Osmin, gelos pe Pedrillo, îi face o curte ridicolă Blondei, care se preface că-l încurajează și apoi îl respinge. Remarcați cum, răutăcioasă, ea îl imită cîntînd în grav (nr. 9):



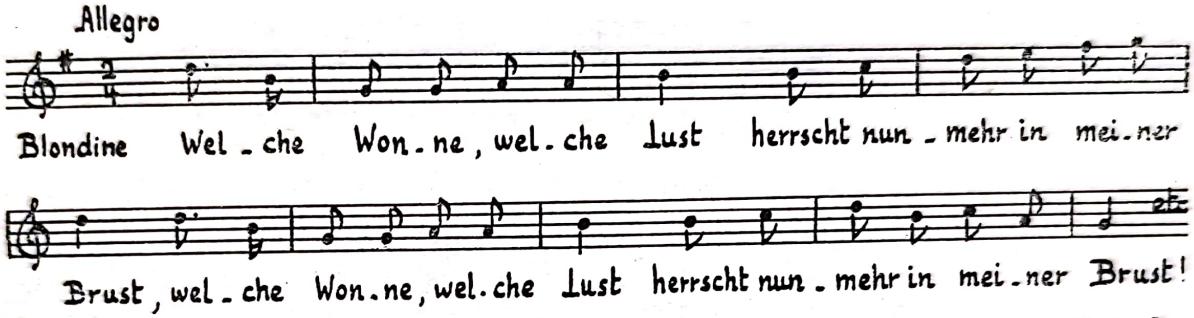
În acest timp, Pașa încearcă să înfrîngă rezistența Constanței prin amenințări. Constanța, demnă, rezistă (nr. 11):



Scanned with OKEN Scanner



Pedrillo a reușit să se apropie de Blonda și îi anunță sosirea lui Belmonte. Bucuroasă, tînăra fată se grăbește s-o înștiințeze pe stăpîna ei (nr. 12):



Pedrillo se ocupă acum de Osmin, pe care încearcă să-l îmbete pentru a-l face inofensiv. Vicleșugul reușește: capul lui Osmin se îngreunează din ce în ce. Desigur, muzica îl slăvește pe Bacchus, dar dincolo de aparenta sa sprinteneală, ea ne lasă să ghicim mai ales șiretenia lui Pedrillo (nr. 14):

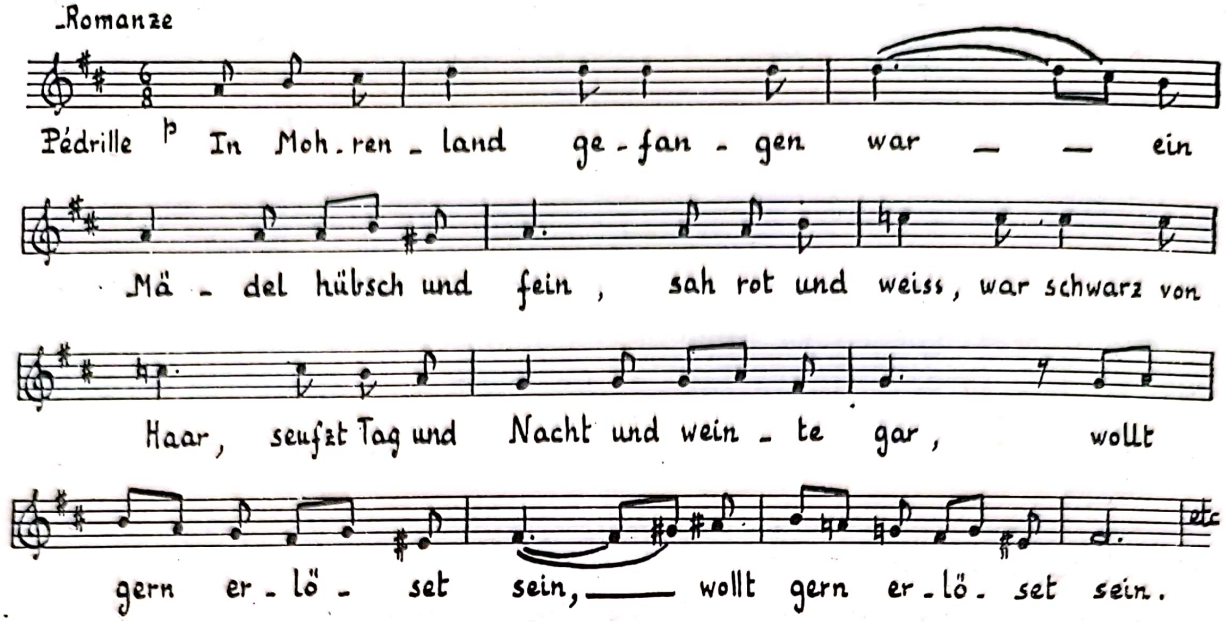
Cele două cupluri, Belmonte — Constanța și Pedrillo — Blonda, sînt în sfîrșit reunite. Într-un mare ansamblu, ei își exprimă bucuria dragostei, dar și îngrijorarea ce-i cuprinde la gîndul pericolelor care îi pîndesc.

Actul III.

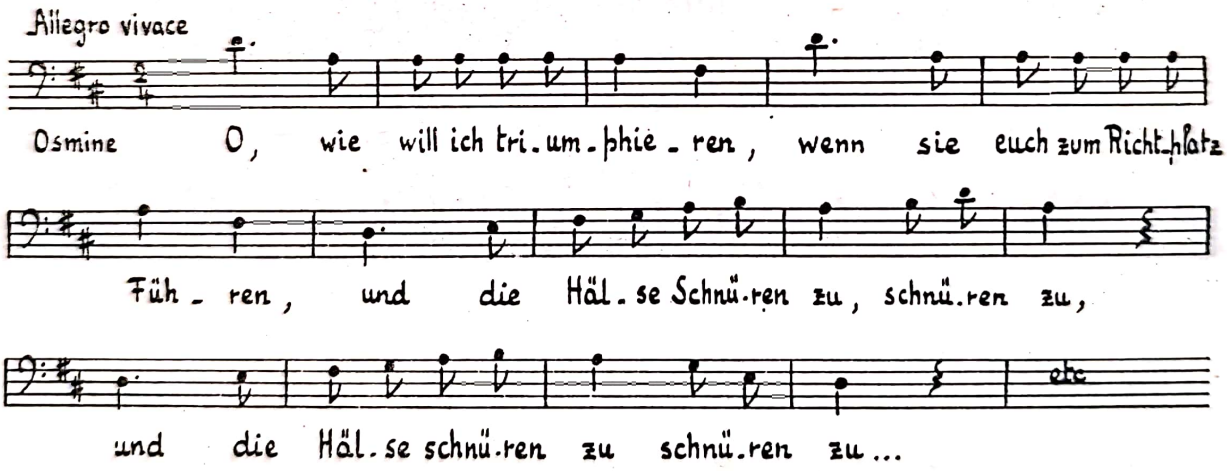
Noaptea s-a lăsat. În grădinile lui Selim, Belmonte și Pedrillo veghează. O scară este sprijinită sub odăile Constanței. La un semnal dat, tînăra fată va deschide fereastra.

Iată semnalul: este o serenadă cîntată de Pedrillo, stranie și îndepărtată, acompaniată de pizzicato-urile orchestrei, imitînd sonoritatea chitarei (nr. 18):

Scanned with OKEN Scanner



Oare cele două perechi vor reuși să fugă? Un zgomot neașteptat îl trezește pe Osmin, care cheamă imediat garda. Osmin este satisfăcut: el prevăzuse (nr. 19):



Belmonte și Constanța nu își mai fac iluzii asupra soartei lor. Dimpotrivă, cu multă tărie sufletească, ei se pregătesc de moarte. Prin acest duet, pătrunde în climatul vesel al operei un element de gravitate și pasiune care conferă lucrării o dimensiune suplimentară (nr. 20).

Dar deznodământul survine imprevizibil! Pașa, generos, îi iartă. *Finalul* este un nou ansamblu, plin de antren și voioșie; cei patru tineri își exprimă recunoștința, apoi grupul de ieniceri proslăvește mărinimia Pașei.

LECTURI SUPLIMENTARE

Doi maeştri ai artei lirice: VERDI (1813—1901) — WAGNER (1813—1883).

Giuseppe Verdi s-a născut la Roncole aproape de Busseto (Parma). La unsprezece ani devine organistul satului natal. Datorită unui mecena, îşi poate desăvîrşi studiile muzicale la Milano.

Din primul moment, Verdi se consacră întru totul operei. Cu pasiune şi ardoare tipic meridionale, el compune mai mult de douăzeci de lucrări în tot atîţia ani. Succesul este imens şi totodată chiar naţional, căci Verdi întruchipează nu numai renumita tradiţie italiană, dar devine şi simbolul viu al unificării ţării sale.

Apropiindu-se de patruzeci de ani, Verdi, acum bogat şi independent, se retrage la ţară. În această semi-singurătate, el cizelează şi desăvîrşeşte arta sa, înlocuind efectele de masă cu personaje ce se apropie mai mult de adevărul psihologic, alăturîndu-se astfel „... prin adevărul uman celor mai mari romancieri ai secolului al XIX-lea: Balzac, Stendhal, Tolstoi.“ [1] Din cunoaşterea universului shakespearean iau naştere ultimele sale capodopere: *Othello*, *Falstaff*. Verdi moare în vîrstă de 88 de ani.

Revedeţi aria tenorului „Celeste Aida“ (v. p. 19).

*

Richard Wagner s-a născut la Leipzig, într-un mediu de artişti. Aproape că s-ar putea spune că a crescut pe scenă; a studiat muzica şi filosofia, şovăind în alegere. În cele din urmă, la douăzeci de ani, el se angajează ca dirijor şi începe o viaţă de nomad care îl poartă în nordul Germaniei şi în ţările baltice. Eşecul primelor sale opere, influenţa lui Liszt, a lui Weber, amploarea propriei sale gîndiri, toate îl determină pe Wagner să imagineze o concepţie revoluţionară a artei lirice; *Tannhäuser* (1845), apoi *Lohengrin* (1848) marchează această cotitură.

Dar, compromis în frămîntările politice din 1848, Wagner trebuie să părăsească Germania şi se refugiază în Elveţia. Lucrările sale ulterioare, *Tristan şi Isolda* (1859), *Tetralogia* (1851—1874), *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* (1867), *Parsifal* (1882) ilustrează fecunditatea concepţiei sale. Înainte de a expune aspectele ei principale, trebuie să ne amintim că, la Wagner, sursa imaginaţiei este, mai presus de orice, muzicală: drama ia naştere de aici şi are menirea de a face posibilă şi comprehensibilă muzica.

---

[1] Romain Goldron: *Histoire de la musique*, vol. 10. p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Wagner vrea să redea dramei măreţia ei originară. În acest scop,
— compozitorul îi conferă un sens filosofic;
— poporul trebuie să ia parte la dramă, ca odinioară în tragediile greceşti;
— subiectele dramei sînt împrumutate din lumea medievală, celtică sau germanică, iar Wagner îşi scrie el însuşi libretele;
— „drama muzicală" nu va mai fi o juxtapunere de numere separate. Wagner vrea un flux de muzică, o melodie fără sfîrşit (*„unendliche Melodie"*) care se îndreaptă cînd spre latura lirică, cînd spre recitativ, după necesităţi;
— ca urmare, orchestra devine elementul central care, nu numai că îşi asumă această continuitate melodică, dar, mai mult, exprimă acţiunea şi sentimentele, conştiente sau inconştiente, ale personajelor. Această dramă muzicală, un fel de operă simfonică, este deci total opusă operei italiene, în care vocile conduc, iar orchestra acompaniază;
— tot din acelaşi motiv, Wagner inventează leitmotivul, celula tematică destinată în concepţia muzicianului a fi identificată de auditor cu o idee, un sentiment sau un personaj. Aceste simboluri, astfel încărcate de sens, sînt în general simple şi pot fi cuprinse în nenumărate combinaţii. De fapt, ele formează ţesătura simfonică şi (chiar dacă Wagner nu a făcut niciodată această afirmaţie) impun poate în parte construcţia dramatică.

Lucrarea de artă astfel definită, Wagner, şi împreună cu el, alţi numeroşi adepţi, devine apărătorul ei înfocat: wagnerismul suscită discuţii pasionate şi cuprinde întreaga Europă. În 1876, datorită sprijinului acordat de regele Ludovic al II-lea al Bavariei, Wagner, înapoiat în Germania, poate inaugura teatrul din Bayreuth, teatrul *său*, conceput în întregime de el şi destinat în exclusivitate executării operelor sale, cu excepţia *Simfoniei a IX-a* de Beethoven.

Revedeţi uvertura la opera *Tannhäuser* (v. p. 112).

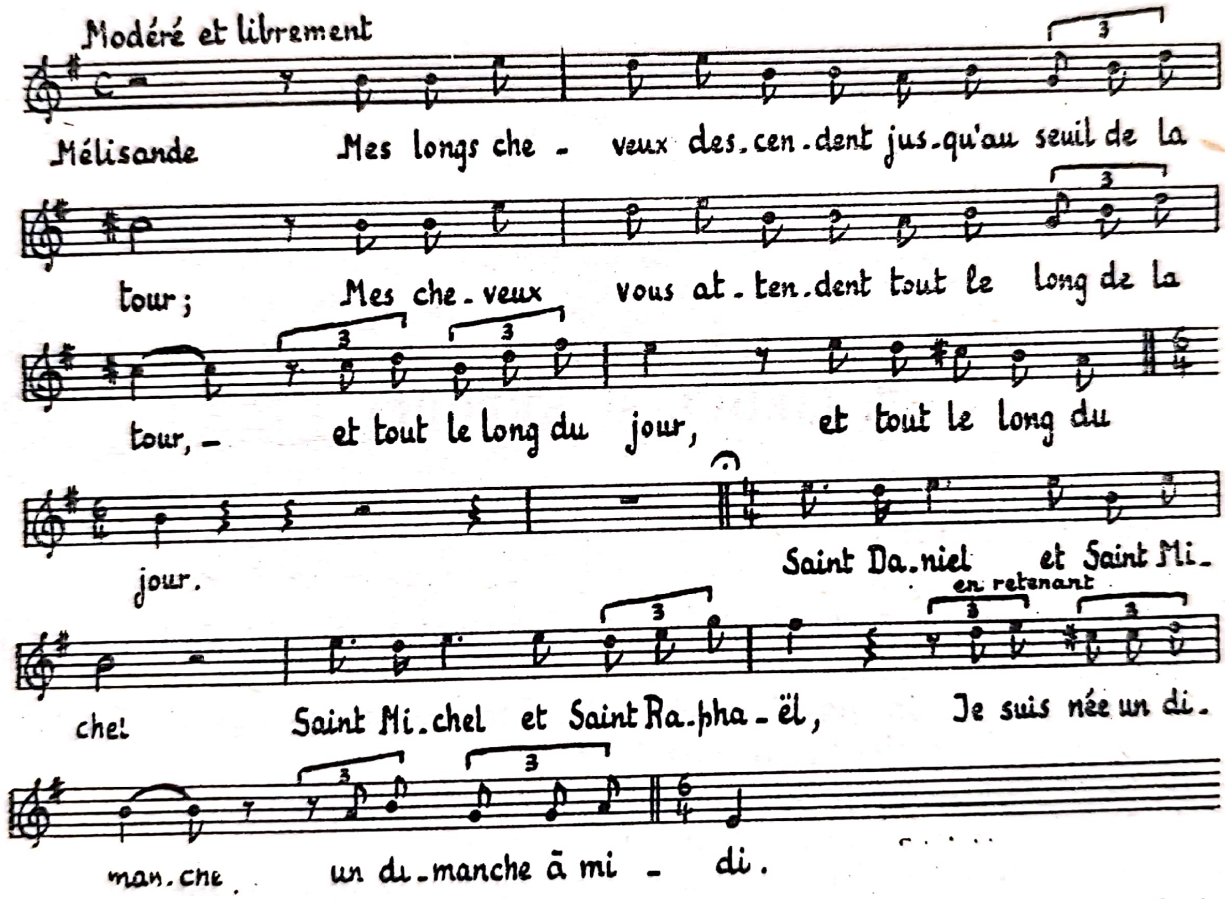
Claude Debussy: Pélléas şi Mélisande

La începutul secolului al XX-lea (în 1902), o operă de geniu, *Pelléas şi Mélisande*, aduce şi ea o soluţie cu totul originală în problema limbajului în arta lirică. Dacă, fapt curios, cele două concepţii, debussyste şi wagneriene se întîlnesc pe mai multe planuri. Debussy acordă totuşi vocii o calitate melodică cu atît mai importantă, cu cît o asociază cu expresivitatea şi ritmul limbajului vorbit.

Debussy nu numai că a transpus în muzică un poem care cerea el însuşi muzica, ci i-a dat şi „... o completă expresie muzicală în raport exact cu muzicalitatea sa verbală ..." (Paul Dukas: *Ecrits sur la musique*, p. 573.)

Scanned with OKEN Scanner

În actul al III-lea, Mélisande cîntă la fereastra sa, „în timp ce își piaptănă părul lung despletit". În acest monolog este cuprinsă întreaga artă a lui Debussy, perfecțiune de echilibru, inteligență și grație, arta „... care vrea să fie întru totul un divertisment, dar care se ridică mult deasupra divertismentului ..." (André Suarès: *Debussy*, p. 81.)



Extras reprodus cu autorizația Ed. Durand, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

7. LIEDUL ŞI MELODIA

OBSERVAŢII

1. În ce ţară a fost poezia romantică mai activă şi mai apropiată de tradiţiile populare?
2. Ce anume, în poezia romantică, îl poate atrage pe muzician, pe compozitorul de lieduri în special?
3. Care sînt principalele tendinţe romantice în muzică (v. p. 279)?
4. De ce este pianul un instrument adecvat muzicii romantice? Mai mult, pentru ce este el indicat să acompanieze în special vocea?

LIEDUL

Termenul este german şi, în această limbă, înseamnă „cîntec", cîntec de orice fel, de la cel mai simplu la cel mai complicat, cu acelaşi sens în toate epocile: de exemplu, anumite corale din secolul al XVI-lea au la origine un lied.

În limba franceză, sensul este diferit (şi mai precis): denumirea de *lied* este aplicată formei muzicale specifice cîntecului german, începînd cu marii clasici, şi în special la romantici. El defineşte în acest caz o piesă în general scurtă, în care vocea este susţinută de un instrument, cel mai frecvent de pian. Dar — şi aceasta este o particularitate şi o îmbogăţire a liedului — vocea este mai mult decît susţinută: în cele mai bune lieduri există o perfectă contopire între cînt şi partea instrumentală, textul şi atmosfera lui fiind impregnate de însăşi esenţa lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

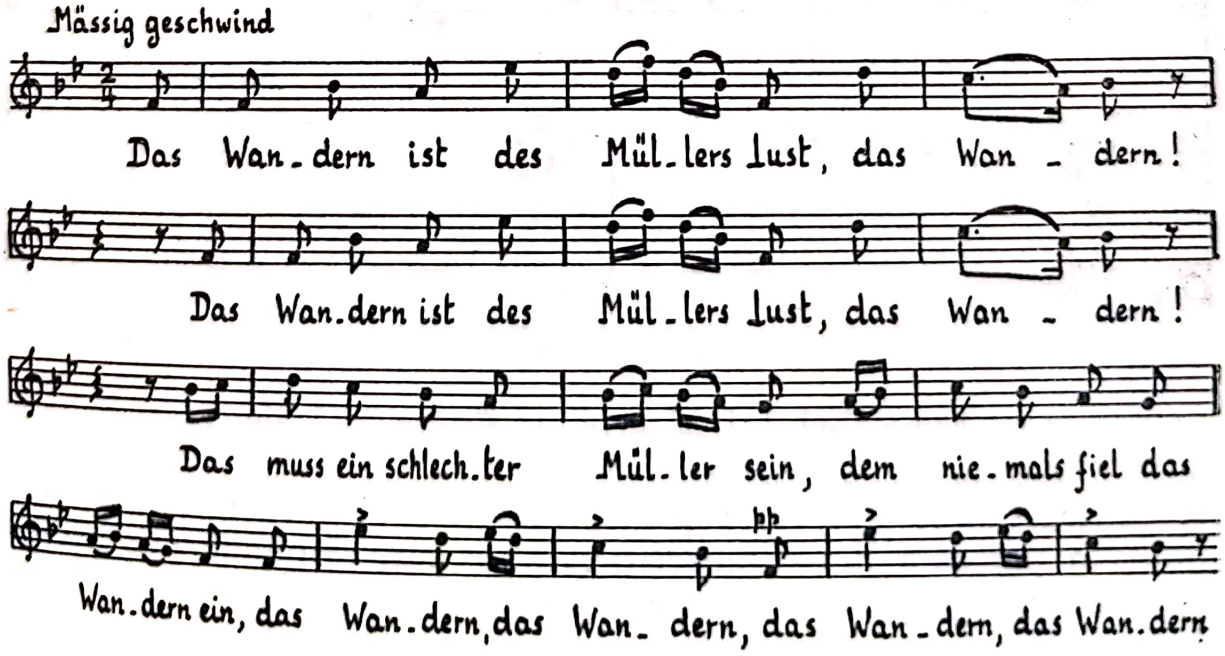
Spiritul romantic german, prin puterea lui de visare, prin intensitatea vieții interioare, va fi primul care va realiza această misterioasă contopire și va crea capodoperele genului. Să adăugăm că liedul posedă un anume caracter intim, el se dăruiește, se descoperă sau împrumută un aer popular, ceea ce este tot o caracteristică a spiritului german.

În acest domeniu, supremația o dețin Schubert și Schumann.

Franz Schubert (1797—1828)

De-a lungul scurtei sale existențe, Schubert a scris mai mult de 600 de lieduri. Cu toate că nu este creatorul genului — Mozart, Beethoven și alții pregătiseră calea liedului romantic — el îl va însemna însă cu pecetea geniului său. Cu el apare o expresie nouă, uneori naivă, pornită dintr-o invenție melodică evidentă; dincolo de aparențe, el merge drept la esența lucrurilor, și o exprimă în felul său, care este adesea tulburătoare.

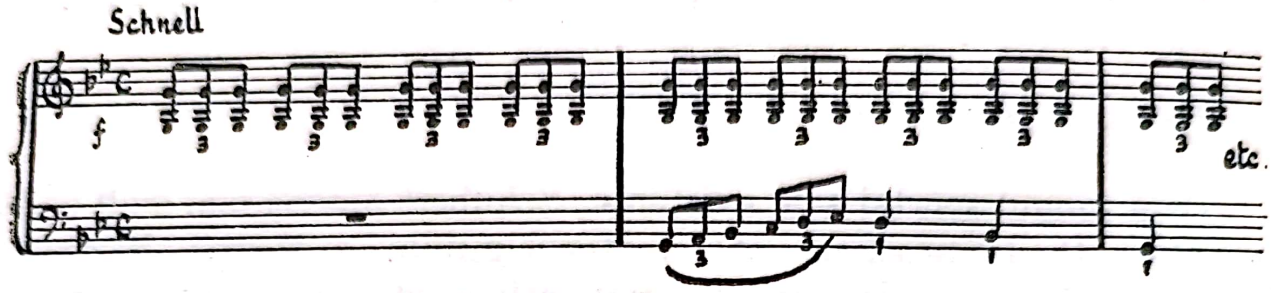
Schubert a lăsat două cicluri de lieduri — *Die schőne Műllerin* și *Die Winterreise* — și o culegere — *Der Schwanengesang* — al căror aranjament și titlu, postume, sînt datorate editorului. Toate trei figurează frecvent în programul recitalurilor; toate trei sînt marcate de o melancolie învăluitoare, de sentimentul morții foarte apropiate, chiar dacă primul ciclu respiră, cel puțin la început, entuziasmul tineresc al călătorului. Apreciați singuri prin liedul care îl deschide:



Scanned with OKEN Scanner

Scris pe cînd Schubert nu avea decît optsprezece ani, *Erlkőnig* este o capodoperă prin forța gîndirii și expresia dramatică: Goethe și Schubert, sau întîlnirea a două genii!

Cîteva măsuri la pian descriu atmosfera fantastică: noaptea, vîntul, un cal ce galopează fără încetare, o natură ostilă și nefastă:



Acest ritm îndîrjit se continuă pe tot parcursul liedului, atît prin cuvintele încurajatoare ale tatălui și lamentațiile copilului, cît și prin chemările sinistre ale regelui ielelor.

Vocea reprezintă de fapt patru personaje:

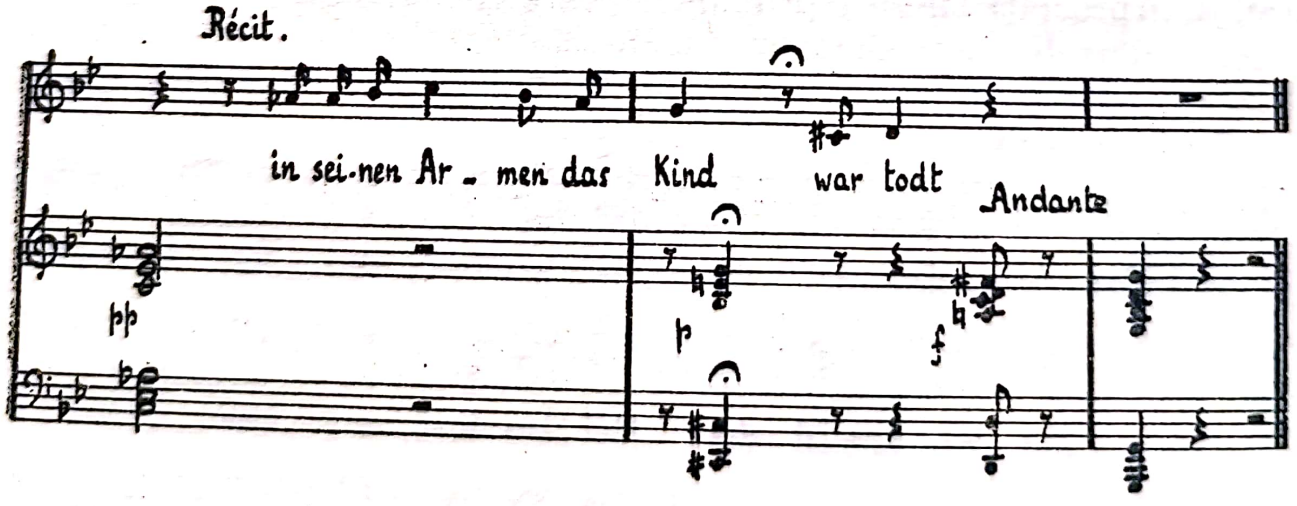
— *naratorul*, într-un stil melodic simplu, apropiat de recitativ,

— *copilul*, a cărui neliniște este subliniată de disonanțele acompaniamentului,

— *regele ielelor* și misterul lui, fascinația lui,

— *tatăl*, în sfîrșit, a cărui voce gravă se vrea încurajatoare.

Remarcați sfîrșitul, atît de sobru, atît de tragic:

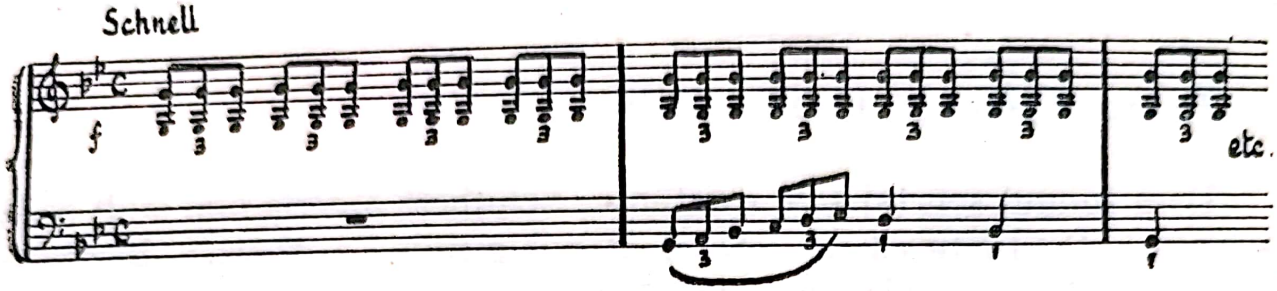


Cunoaștem tema liedului *Moartea și tînăra fată*, deoarece Schubert a folosit-o în *Quartetul de coarde în re minor*. Liedul este alcătuit din două părți contrastante: în prima parte, tînăra fată respinge moartea cu spaimă; în partea a doua, moartea este cea care răspunde, iar Schubert evocă o moarte dulce, seducătoare, așa cum o va evoca mai tîrziu Wagner în *Tristan*.

Scanned with OKEN Scanner

Scris pe cînd Schubert nu avea decît optsprezece ani, *Erlkőnig* este o capodoperă prin forța gîndirii și expresia dramatică: Goethe și Schubert, sau întîlnirea a două genii!

Cîteva măsuri la pian descriu atmosfera fantastică: noaptea, vîntul, un cal ce galopează fără încetare, o natură ostilă și nefastă:



Acest ritm îndîrjit se continuă pe tot parcursul liedului, atît prin cuvintele încurajatoare ale tatălui și lamentațiile copilului, cît și prin chemările sinistre ale regelui ielelor.

Vocea reprezintă de fapt patru personaje:

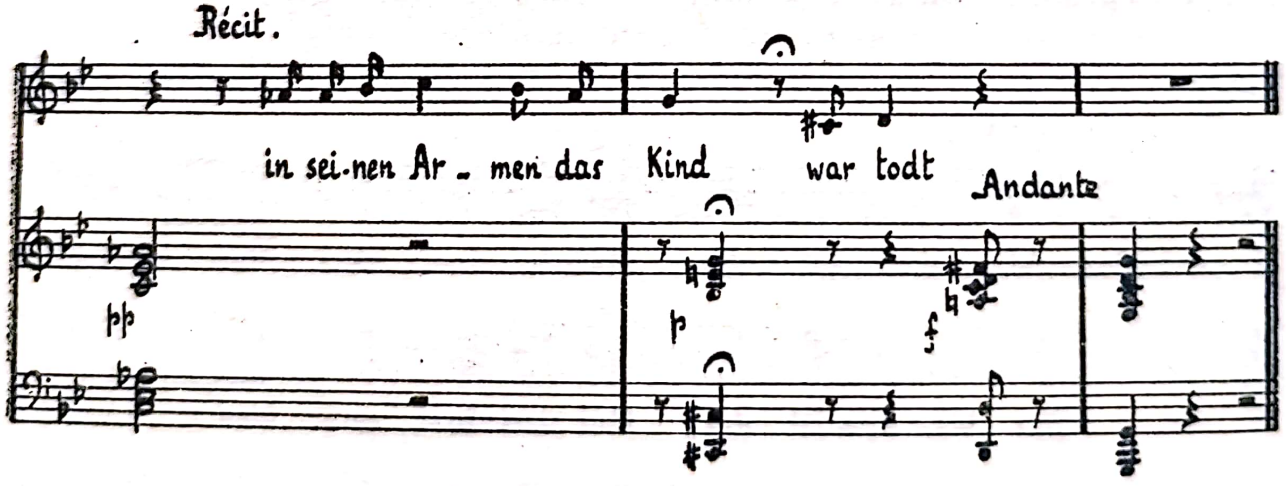
— *naratorul*, într-un stil melodic simplu, apropiat de recitativ,

— *copilul*, a cărui neliniște este subliniată de disonanțele acompaniamentului,

— *regele ielelor* și misterul lui, fascinația lui,

— *tatăl*, în sfîrșit, a cărui voce gravă se vrea încurajatoare.

Remarcați sfîrșitul, atît de sobru, atît de tragic:



Cunoaștem tema liedului *Moartea și tînăra fată*, deoarece Schubert a folosit-o în *Quartetul de coarde în re minor*. Liedul este alcătuit din două părți contrastante: în prima parte, tînăra fată respinge moartea cu spaimă; în partea a doua, moartea este cea care răspunde, iar Schubert evocă o moarte dulce, seducătoare, așa cum o va evoca mai tîrziu Wagner în *Tristan*.

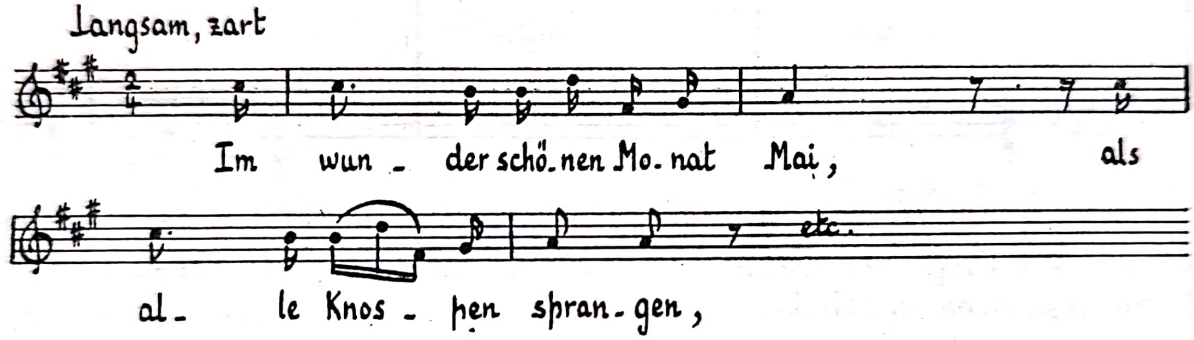
Scanned with OKEN Scanner

Robert Schumann (1810 — 1856) — (vezi p. 284)

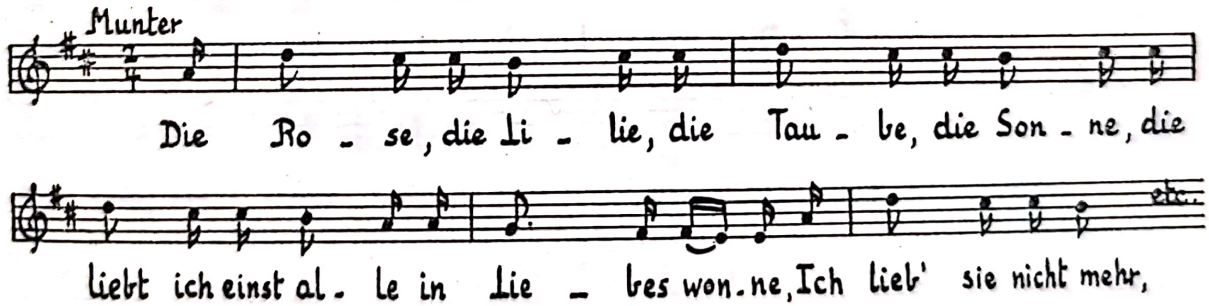
Foarte atras de poezie și literatură, Schumann s-a îndreptat în mod firesc spre lied: el a scris 248 de lieduri! Dar pentru sufletul său neliniștit și frămîntat, confidentul adevărat rămîne pianul, așa încît, în lieduri, partea pianistică este adesea mai dezvoltată decît la Schubert. Din anul 1840, anul căsătoriei Clarei cu Robert Schumann, datează cele mai frumoase cicluri de lieduri: *Frauenliebe und -leben* și *Dichterliebe*.

În *Dichterliebe* (poeme de Heine), fiecare lied redă momente din viața unui tînăr poet, la început iubit, apoi trădat de o tînără fată care îi preferă un alt pretendent bogat. Sentimentele, uimitor de diferite, merg, de la fericirea cea mai duioasă, la disperarea cea mai sumbră.

Primul lied respiră fericire, tandrețe:



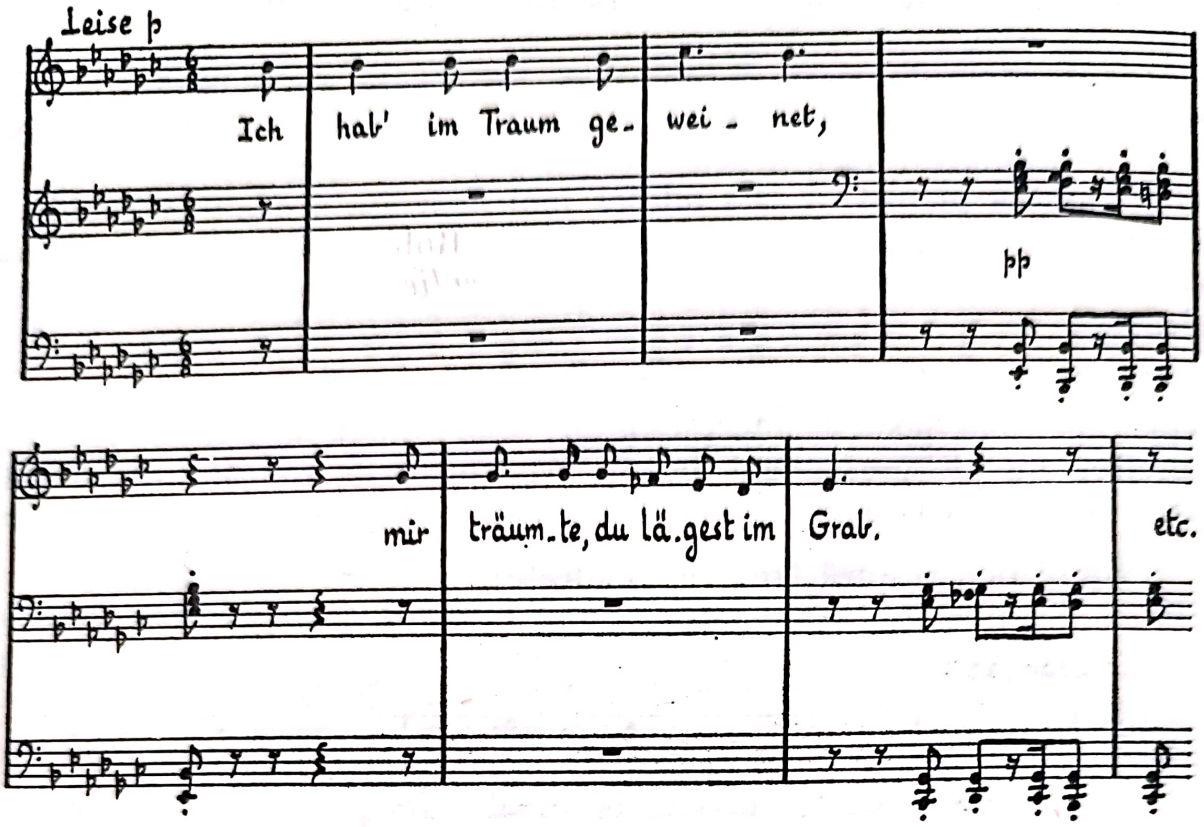
Al treilea este un joc, o mîngîiere pe furiș, ușoară:



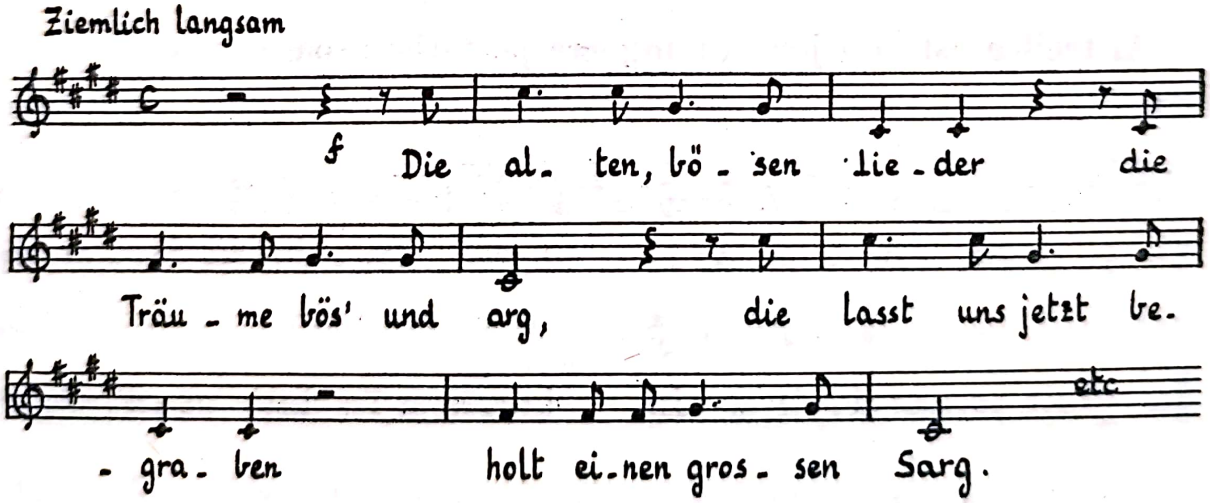
Al patrulea ascunde greu amărăciunea lui stranie. Al șaptelea *Ich grolle nicht*, este o confesiune, înfocată și pasionată ce dezvăluie sufletul îndurerat al lui Schumann.

În al treisprezecilea lied, poetul plînge dragostea sa pierdută. Remarcați impresia extraordinară de solitudine creată de lungile tăceri ale pianului:

Scanned with OKEN Scanner



Ultimul lied *Die alten bősen Lieder*, măreț și întunecat, duce la paroxism această disperare tragică. Este cîntul unui om care crede că poate rîde de dragostea sa stinsă:



Dar acest umor fiind prea strident, pe o bruscă modulație, vocea se frînge ca într-un suspin și pianul singur sfîrșește liedul, în contemplarea fericirii pierdute. Această piesă este una dintre cele care caracterizează cel mai bine arta lui Schumann, nu numai prin forța expresiei, ci și prin contopirea unor sentimente aparent contradictorii într-o stare sufletească unică.

Scanned with OKEN Scanner

Alți compozitori de lieduri

Johannes Brahms (1833—1897), în cele două sute de lieduri ale sale, se inspiră uneori din melodii populare pentru a regăsi spiritul vechiului lied german, dar scrie și pagini de un puternic lirism, cald și sumbru. *Hugo Wolf* (1860—1903), autorul a mai mult de două sute de lieduri, traduce cu o sensibilitate intensă stările sufletești, frămîntările pînă la morbid, ale romantismului pe cale de dispariție.

MELODIA ÎN FRANȚA ȘI ÎN RUSIA

Germania rămîne patria liedului; a existat însă în secolul al XIX-lea, în Franța și Rusia, o școală a liedului, mai exact a melodiei, după cum ne arată acest tabel:

Austria — Germania (Lieduri)	*Franța* (Melodii)	*Rusia*
Schubert, 1797—1828		
Schumann, 1810—1856		
Brahms, 1833—1897		*Musorgski*, 1839—1881
	Duparc, 1848—1933	
	Fauré, 1845—1924	
Wolf, 1860—1903	*Debussy*, 1862—1918	
	Ravel, 1875—1937	
	Poulenc, 1899—1963	*Stravinski*, 1882—1971

Lied sau melodie?

Diferența subtilă nu constă atît în denumirea lor, cît în atmosfera celor două epoci.

Liedul apare în Germania romantică din anul 1820; el se sprijină pe tradiția cîntului popular și formează un tot unitar cu poezia.

Melodia apare în Franța după 1860, parnassiană prin Leconte de Lisle, Sully Prud'homme, simbolistă prin Verlaine, Baudelaire, Mallarmé. Ea este „muzică rafinată pe poeme deja rafinate“ [1], o artă prețioasă și savantă, destinată unei elite.

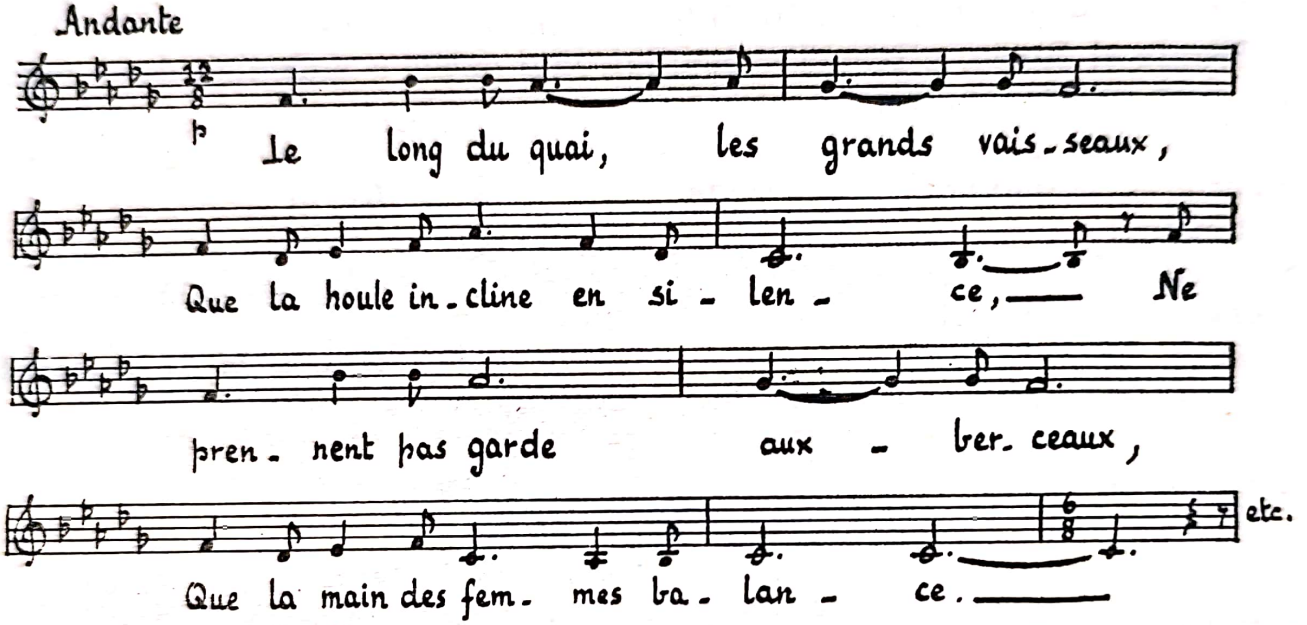
[1] Ch. Nef., *Histoire de la musique*, p. 348

Scanned with OKEN Scanner

Melodia în Franța

Alături de *Henri Duparc*, autorul cîtorva melodii numai, dar de o intensă calitate expresivă, *Gabriel Fauré* poate fi considerat creatorul genului. El știe să dea pieselor sale o grație subtilă și duioasă; armonia sa, intenționat aluzivă, nu exclude fermitatea conturului; remarcați-o în *Les Berceaux*, poem de Sully Prud'homme.

Un acompaniament discret și ușor legănat sugerează atmosfera de vis creată de mișcarea valurilor, acea unduire care îl determină pe poet să asocieze vapoarele cu leagănele. Vocea se desfășoară în intervale suple și egale; o singură dată ea urcă pentru a evoca „orizonturile înșelătoare". Forma, ternară, rămîne clasică:



Extras reprodus cu autorizația Ed. Hamelle, Paris

Claude Debussy își pune arta sa mobilă și fluidă în slujba textelor lui Villon, Baudelaire, Charles d'Orléans, Mallarmé.

Maurice Ravel cultivă emoția neobișnuită și continuă viziunea precisă și incisivă a unui Jules Renard din *Histoires naturelles*. Altminteri, muzica sa este colorată de un exotism rafinat *(Șeherazada, Cîntece grecești, Cîntece ebraice)*.

Demni de citat mai sînt: *Francis Poulenc, Florent Schmitt, Arthur Honegger...*

În Rusia

Dacă timp de secole, muzica cultă nu a avut în Rusia reprezentanți de seamă, în schimb, muzica populară a constituit, încetul cu încetul, un fond de o diversitate și o bogăție uimitoare: gîndiți-vă la toate acele

Scanned with OKEN Scanner

cîntece și dansuri, creații ale nenumăratelor provincii! Gîndiți-vă, în sfîrșit, la influența profundă ce a avut-o muzica religioasă a bisericii ortodoxe. Astfel încît, în secolul al XIX-lea, odată cu trezirea spiritului național, tînăra școală rusă se îndreaptă, evident, spre acest fond popular care devine însuși punctul de plecare al artei sale.

Modest Musorgski, mai mult decît alții, simbolizează aspirațiile sufletului rus. El însuși mărturisește: „Poporul rus este cel pe care vreau să-l înfățișez. Cînd dorm, îl văd în visele mele; cînd mănînc mă gîndesc la el; cînd beau el îmi apare, așa cum este în realitate, mare, enorm, măreț, falnic, deschis, fără sclipiri amăgitoare“ [1].

Această realitate, el nu o redă crudă și brutală; chiar cînd exclamă: „Vreau să vorbesc oamenilor limbajul adevărului!“ , el îl transfigurează ca un autentic artist. Iată pentru ce melodiile sale sînt tot atîtea tablouri, de o fidelitate tulburătoare, dar scăldate de o stranie duioșie.

Musorgski a scris 62 de melodii, dintre care trei cicluri: *Camera copiilor*, *Fără soare*, *Cîntecele și dansurile morții.*

Igor Stravinski, (1882—1971) este autor de cîntece ruse *(Leagănul pisicii*, *Povești pentru copii)* și de diferite alte melodii.

[1] Citat de M. Corneloup, *L'heure de musique*, clasa a III-a, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

8. IMPROVIZAȚIA — JAZZUL

OBSERVAȚII

1. Care sînt caracteristicile unei improvizații ? Posibilitățile ei? Limitele ei?

2. Care parte dintr-un concert ia aspectul unei improvizații și de ce?

3. Poate învăța un executant să improvizeze? Dacă da, de ce și cum?

4. Este necesar „a cunoaște" muzica pentru a improviza?

Improvizația

Se întîmplă uneori ca, în mod spontan, să începeți să cîntați. Nu un cîntec învățat, ci o melodie care vă vine pe buze și adesea însoțește o activitate a dumneavoastră; astfel cîntă copiii de pildă. Așadar, ați început să *improvizați*, atingînd în acest fel una dintre cele mai importante și mai tainice laturi ale muzicii.

Importantă, pentru că o întîlnim la toate nivelurile activității muzicale: compozitorul, cînd scrie o lucrare, notează, fixează într-un anumit fel ceea ce a simțit inițial ca o improvizație. Iar executantul — instrumentist sau dirijor — se străduiește să regăsească întocmai, dincolo de partitură, ceea ce a fost în intenția de bază a compozitorului: în acest sens, o execuție plină de viață și convingătoare amintește, prin libertatea și spontaneitatea ei, anumite aspecte caracteristice improvizației.

Deopotrivă misterioasă, deoarece, ca și în cazul inspirației, contribuția subconștientului este preponderentă: nu se vorbește oare de focul improvizației? Rețineți că aceasta nu se manifestă niciodată fără o lungă pregătire tehnică anterioară! Beethoven ca și Bach puteau impro-

Scanned with OKEN Scanner

viza ore întregi și, după cum ne asigură contemporanii lor, era un adevărat torent. Privind în actualitate, să ne reamintim interpretarea muzicii țigănești sau capacitatea marilor muzicieni de jazz de a improviza.

Feluri de improvizație

Ne dăm seama cu ușurință că există mai multe feluri de improvizație care pornesc totuși de la un principiu comun: a crea o piesă muzicală pe măsură ce este executată, fără ca în prealabil să o fi notat sau pregătit.

Aceste feluri de improvizație depind, desigur, de talentul improvizatorilor, de resursele sale, ca și de scopul pe care și l-a propus. Ca urmare, în mod sumar, ele pot fi situate între doi poli:

— *improvizațiile „de formă savantă"*, în care muzicianul, cu toate că se supune unui îndemn interior liber, improvizează totuși după un plan pe care îl realizează punct cu punct: folosirea temelor sau motivelor impuse, trecerea prin anumite tonalități obligatorii, echilibrul diferitelor părți și durata în totalitate. Acestea sînt problemele complexe pe care trebuie să le rezolve solistul unui concert, de pildă, dacă improvizează cadența, sau organistul, dacă se simte capabil să depășească aceste dificultăți! După Bach, Händel, Mozart și Beethoven, Liszt, Chopin, César Franck și Bruckner au fost străluciți improvizatori;

— *improvizațiile „populare"*, în care executantul se manifestă mai spontan, uneori ignorînd total tehnica compoziției, așa cum se predă ea în conservator. Piesele născute astfel pot atinge o emoționantă frumusețe prin firescul și omenescul lor. Gîndiți-vă la cîntecele țărănești culese de Bartók sau la acele stranii melopei pe care ni le restituie etnologii...

În epoca contemporană, odată cu dispariția treptată a artei populare, jazzul este acela care ne oferă cele mai frumoase exemple de improvizație.

JAZZUL

Originea jazzului

După cum se știe, jazzul are la origine muzica negrilor din America. Este un minunat exemplu de folclor, creat de sclavi pentru a-și satisface nevoia de exprimare și de libertate.

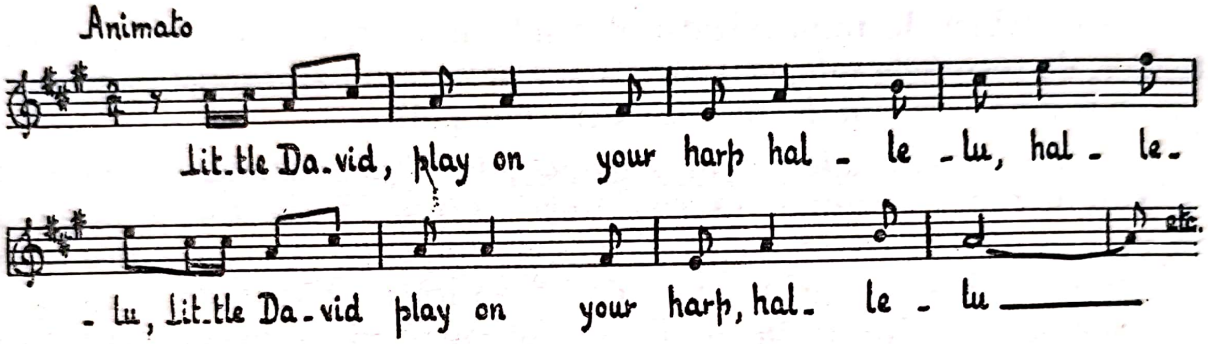
Scanned with OKEN Scanner

Negrii de pe plantațiile din sudul Statelor Unite, și în special cei din bazinul fluviului Mississipi, au intrat în contact cu muzica albilor pe două căi:

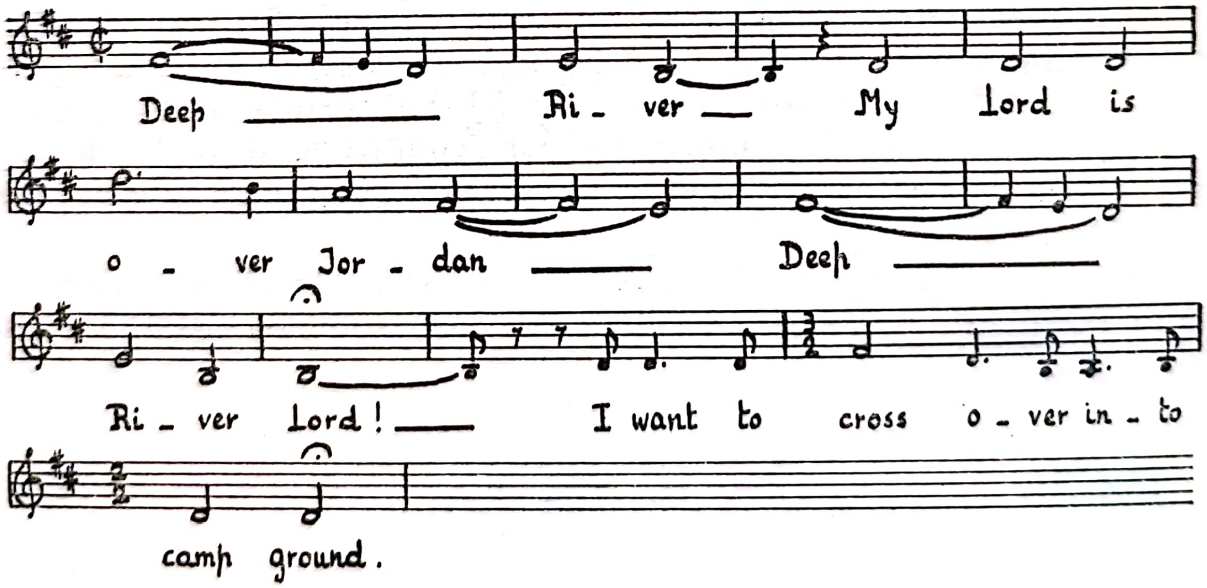
— prin *cîntecele religioase* învățate la biserică,

— prin *muzica de fanfară* și *de dans*, care însuflețea serbările și balurile.

Preluînd cele două feluri de muzică, negrii o îmbogățesc cu dinamismul, culoarea, verva ritmică, o anumită naivitate și spontaneitate care le sînt proprii. Astfel, cîntecul protestant devine *negro spiritual*, vioi și plin de viață ca acest *Little David*,



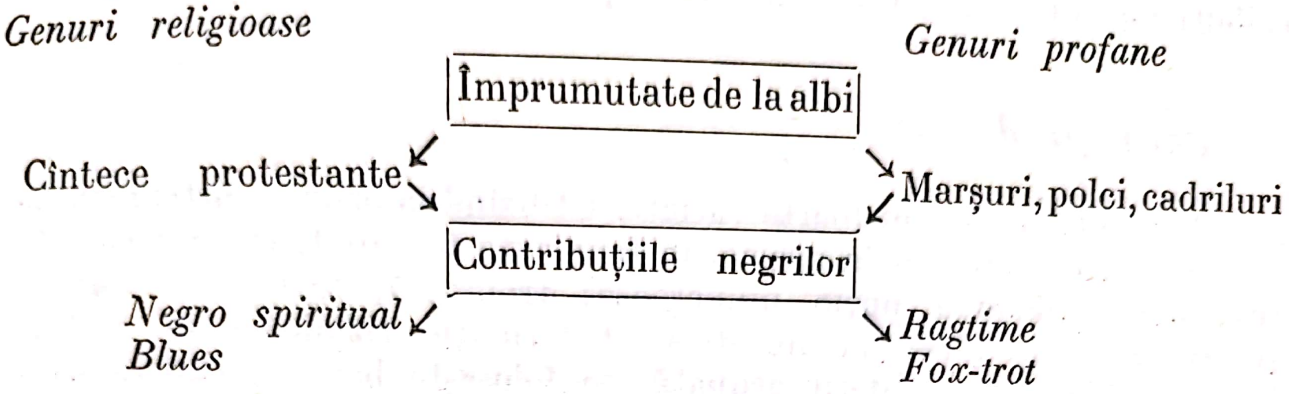
sau profund nostalgic, evocînd durerea de a fi sclav, ca în celebrul *Deep River:*



De la muzica de fanfară și de dans, negrii au împrumutat polcile, cadrilurile și în special marșurile, pe care le-au adaptat necesităților de ritm, fantezie și vitalitate, pentru a crea muzica sincopată (engl. *ragtime*).

Scanned with OKEN Scanner

Astfel ia naştere un anumit număr de forme, după cum ne arată această schemă:[1]



Între anii 1900 şi 1920, jazzul pornit din regiunea New-Orleans urcă spre Chicago şi de aici se răspîndeşte în lumea întreagă cu o rapiditate extraordinară: Europa şi America sînt cuprinse de frenezie sincopată.

Caracteristicile jazzului

Mai presus de orice, jazzul este caracterizat de o *intensă viaţă ritmică.*

Fapt surprinzător, această viaţă ritmică ia naştere din utilizarea unor mijloace relativ simple şi restrînse:

— *folosirea unui ritm exclusiv binar* (măsură de 4 timpi),

— *accentuarea timpilor slabi* în acompaniament (timpii 2 şi 4), ceea ce duce la un fel de tensiune în interiorul măsurii,

— *utilizarea sincopei* în melodie, care îşi trage de aici o parte din forţa ei expresivă,

— *folosirea swingului*, acea „legănare ritmică", obţinută printr-un uşor decalaj în atacul notei aflate între vocea inferioară şi cea superioară[2].

În al doilea rînd, jazzul rămîne prin esenţă de tradiţie orală şi se bazează în mare parte pe *improvizaţie.*

Executantul, liber să utilizeze după plac mijloacele expresive amintite mai sus, să nuanţeze sunetul prin vibrato, portamento, să execute voit intonaţii false, improvizează pe o temă legată de o ţesătură armonică fixă, de o lungime dată (în general de la 8 pînă la 32 de măsuri). Această temă poate fi variată de nenumărate ori şi fiecare din

---

[1] Împrumutat, ca număr de elemente ale acestui capitol, dintr-un articol de Julien-François Zbinden, *La musique de jazz* (Feuilles musicales 1958, nr. 4 şi următoarele).

[2] Comparabil cu *rubato*, sau mai curînd cu anticiparea tradiţională a celui de-al doilea timp în valsul vienez.

Scanned with OKEN Scanner

aceste variații — solistice sau colective — se numesc *chorus*. În improvizația colectivă, unul dintre soliști cîntă partea principală pe care ceilalți instrumentiști brodează contrapunctic.

Formații de jazz

Aceste formații sînt foarte variate. Utilizînd la origine instrumentele de fanfară, ele cuprind în special instrumente de suflat, în grupări diferite, dar totdeauna puțin numeroase: trompetă, trombon, clarinet și saxofon; este formația melodică. O formație ritmică i se alătură în mod obligatoriu; diferit grupată, ea folosește bateria, contrabasul, chitara sau banjo, pianul.

Odată cu comercializarea jazzului, se constituie formații din ce în ce mai numeroase, în care partea de improvizație tinde să scadă.

Evoluția și influența jazzului

Încă de la apariția lui, cu o mobilitate justificată de obiceiurile și evenimentele epocii noastre, jazzul nu a încetat să se adapteze, să se transforme.

Dacă există un mare număr de stiluri de jazz (aproape tot atîtea cîți mari muzicieni sînt!), acest fapt se datorește fără îndoială rolului jucat de individ în improvizație. Astfel, anumiți muzicieni ca King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Fats Waller sînt creatorii unor stiluri proprii care au marcat etapa în evoluția jazzului.

În ceea ce privește influența jazzului asupra muzicii simfonice europene, ne dăm seama acum că a fost mult mai de suprafață decît ne-am fi putut închipui, chiar la marii compozitori ai secolului ca Debussy, Ravel, Stravinski, Honegger. (Nu este suficient să adopți un stil sincopat pentru a crea muzică de jazz!)

Adevărata valoare a jazzului constă în altceva: înainte de orice, într-o sete sălbatică, uneori amară și nostalgică, de libertate. Acest fapt, îmbinat cu autenticul caracter de improvizație, îi conferă valoare și noblețe, mai ales cînd reflectă o necesitate spontană de exprimare Acest sentiment, ca și mijloacele de a-l exprima care îi sînt proprii nu-i îngăduie să dea glas unor stări sufletești mai complexe, nici să realizeze arhitecturi ce pot fi comparate cu cele ale simfoniei. Este adevărat că jazzul, cînd este autentic, spune cu o forță neobișnuită ceea ce are de spus.

Scanned with OKEN Scanner

9. CÎTEVA SUBIECTE DE DISCUȚIE

Primul subiect propus încearcă să precizeze sensul unor termeni frecvent utilizați în limbajul artistic, a căror mînuire este însă uneori delicată: de exemplu, ce deosebire este între tragic și dramatic?

Celelalte subiecte, dimpotrivă, se referă la muzică, la evoluția ei și în special la muzica din zilele noastre, deoarece ea suscită, ca și pictura, sculptura, literatura, discuții înfocate: muzică tonală sau atonală? Ce este muzica atonală, muzica serială, muzica concretă?...

Cele cîteva pagini care urmează nu au pretenția să epuizeze subiectul referitor la probleme atît de controversate. Ele intenționează doar să vă prezinte o bază de discuție și astfel să vă ajute la formarea unei opinii.

DRAMATIC, PATETIC SAU TRAGIC

Nu trebuie să confundăm *dramatic* cu *tragic*.

Dramatic. Este dramatic ceea ce conține o *acțiune*, de cele mai multe ori o luptă între două sau mai multe elemente antagoniste; și dacă există o luptă, ea se sfîrșește fie printr-o împăcare, fie printr-o înfrîngere a unuia dintre elemente în favoarea celuilalt.

Tragic. Este tragic ceea ce evocă prezența amenințătoare și ascunsă a unei puteri superioare inexplicabile, „care-l reduce pe om la tăcere și îl zdrobește“ [1].

[1] Gustave Lanson: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Confuzia între aceste două noţiuni provine în special din faptul că *moartea* poate fi deopotrivă, dramatică şi tragică. Dramatică, deoarece ea încheie *drama*, făcînd să triumfe unul dintre elementele antagoniste. Dar, în acelaşi timp, moartea constituie poate cel mai mare mister care ameninţă în fiecare clipă cursul vieţii noastre şi, prin aceasta, moartea devine tragică.

Patetic. Este patetic ceea ce se naşte din durere, din suferinţă. Diferenţa între *tragic*, *patetic* şi *dramatic.*

„...Un om este zdrobit prin căderea unei statui: este *patetic.* El luptă un moment contra greutăţii care îl striveşte; sînt cîteva secunde de speranţă şi de teamă: este *dramatic.* Statuia îl reprezintă pe Mythis; victima este ucigaşul lui Mythis. Dacă admitem că faptul nu s-a petrecut din întîmplare, este *tragic*“ [1]

Liric. Un alt termen foarte echivoc. În muzică el defineşte cel puţin două lucruri: în primul rînd, este denumit liric ceea ce se referă la muzica de teatru, operă, operetă etc. O dramă lirică este o dramă, dar cîntată la operă.

În al doilea rînd, termenul de *liric* defineşte genul în care accentul nu se sprijină pe obiectul muzical, ci pe sentimentul resimţit de muzician. În acest sens, o frază muzicală este lirică numai dacă se apropie de cînt prin intensitatea, căldura şi generozitatea expresiei.

MUZICA UŞOARĂ SAU MUZICA „SERIOASĂ“

Jazzul este un caz tipic ce ilustrează muzica denumită „uşoară“ sau „muzică de gen“. Deşi muzica denumită „serioasă“ a împrumutat unele elemente de la muzica uşoară, totuşi nu cunoaştem cazuri în care muzica uşoară să fi dat naştere unor lucrări de răsunet universal, aşa cum au dat cele aparţinînd muzicii „serioase“. Într-adevăr, ori de cîte ori marii muzicieni s-au inspirat din muzica uşoară, ei au *universalizat* genul: *Valsul* de Ravel nu este un vals nou adăugat la toate valsurile vieneze, ci un vals care exprimă într-o singură lucrare ceea ce celelalte au încercat să redea. De asemenea, un scherzo beethovenian universalizează ceva ce era prezent în *ländler*-uri, sursa din care se inspiră. Muzica uşoară are, bineînţeles, o valoare, dar această valoare este cuprinsă în limitele unui gen restrîns.

---

[1] Gustave Lanson: *Esquisse d'une histoire de la tragedie française*, p. 3.

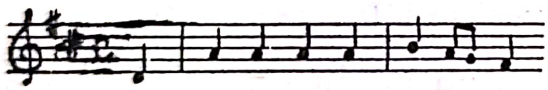
Scanned with OKEN Scanner

SUNETUL — SUNETUL FIZIC ŞI SUNETUL MUZICAL

1. Trece un vapor a cărui sirenă răsună. Se aude un *sunet izolat:* fizicianul, specializat în acustică, îl va analiza determinînd condiţiile materiale care produc acest sunet şi apoi îl transmit urechii noastre.

2. Un vînător sună goarna. *Această succesiune de sunete diferite* alcătuieşte o melodie. Într-adevăr, un sunet izolat nu înseamnă muzică, deoarece muzica nu poate lua naştere decît dintr-o succesiune de sunete. Muzicianul însă este preocupat de modul în care noi percepem muzica ce ia naştere din sunete. Prin urmare, pentru el, nu calităţile fizice ale sunetelor luate izolat prezintă mare lucru, ci relaţiile muzicale ce se stabilesc între ele.

Iată de ce trebuie să fim atenţi la ambiguitatea termenilor care definesc însuşirile sunetului: înălţime, intensitate, timbru.

Pentru muzician	*Pentru fizician*
— a asculta d.p.v. muzical *înălţimea* unui sunet din cuprinsul unei melodii înseamnă a-l simţi într-o relaţie de interval, în raport cu alte sunete [1].	— *înălţimea* sunetului este o înălţime absolută definită de frecvenţa lui.
	Ex. la diapazon nota *la*: 440 de oscilaţii/sec. nota *la*, la octava superioară: 880 de oscilaţii/sec.
În această frază de coral, percep nota *la* ca dominanta tonicii *re*.	
— *durata* unui sunet este o durată relativă pe care o evaluăm în cadrul unui anumit tempo, în raport cu alte durate — mai scurte, mai lungi sau egale — care o preced sau îi urmează [2];	— *durata* unui sunet se măsoară cu cronometrul sau în lungimea unei benzi magnetice;

[1] A avea un auz absolut înseamnă a fi capabil să recunoşti un sunet care să corespundă unei anumite frecvenţe.

[2] Iată de ce timpul muzical este *cadenţial* şi nu *metric;* el subzistă din raporturile proporţionale dintre durate, din tensiunea ce rezultă din alternanţa timpilor tari şi slabi şi nu din simpla însumare de valori ritmice.

Scanned with OKEN Scanner

— *intensitatea* sunetului este şi ea cu totul relativă. Între altele, ea depinde de:
— efectele de contraste, de ceea ce numim nuanţe: trecerea de la *forte* la *piano*, de pildă;
— de greutatea fiecărei note în cuprinsul melodiei;
— ritm şi măsură, ca şi de accentele care se impun;

— *intensitatea* unui sunet este măsurată prin amplitudinea maximă a vibraţiilor sonore; este exprimată în decibeli;

— *timbrul* este culoarea specifică fiecărei voci, fiecărui instrument; variază în funcţie de instrumente, de registrele lor, de factura lor şi de tehnica proprie fiecărui instrumentist;

— *timbrul* unui sunet poate fi analizat matematic; el rezultă din repartiţia armonicelor lui. Un osciloscop îi furnizează imaginea:

Mai simplu, puteţi examina urma lăsată de un diapazon în vibraţie pe o coală de hîrtie înnegrită la lumînare. Număraţi numărul de vibraţii pe 12—15 cm., lungimea parcursă în 1/10 de sec. aproximativ.

În concluzie, un sunet pe care îl izolăm nu produce muzică şi acest fapt îl deosebeşte total de sunetul muzical.

TONALITATEA — MODULAŢIILE

Muzica occidentală, în ansamblul ei, pînă în perioada contemporană, se bazează pe *simţul tonal*, acela care ne face să simţim centrul de greutate într-o melodie: tonica.

Sînt suficiente cîteva note — şi tocmai pentru că fiecare dintre ele are o *funcţie tonală* definită! — pentru a ne conduce spre tonică, adică acolo unde simţim că se află punctul de sprijin:

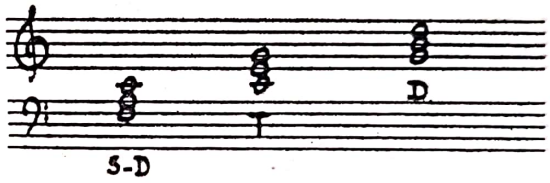
Scanned with OKEN Scanner

În decursul istoriei, acest *principiu al tonalității*[1] a cunoscut trei momente distincte:

a) În *evul mediu*, el îmbracă o formă specifică *sistemului modal*, deoarece muzica folosește o singură scară *diatonică*, în care centrul de greutate poate varia: de fapt, melodiile se sprijină cînd pe o treaptă, cînd pe alta și creează astfel *moduri* care diferă unele de altele prin așezarea tonurilor și a semitonurilor față de tonică, ceea ce conferă *muzicii modale* (aceea a cîntului gregorian și a vechilor melodii populare, de exemplu) o mare și subtilă varietate, de ordin esențialmente melodic.

b) În *epoca clasică*, din secolul al XVII-lea pînă în secolul al XIX-lea, acest principiu atinge apogeul *muzicii denumite tonale*, adică a unei tonalități armonice bine determinate. Acordul de tonică este aici acel centru de greutate menționat mai sus, sprijinit pe doi piloni situați la distanță de cvintă — dominanta și subdominanta — acum în raporturi în special armonice:

Dominantă
Tonică
Sub-dominantă



În plus, fiecare tonalitate poate fi majoră sau minoră în funcție de acordul major sau minor pe care se sprijină.

c) *În secolul al XX-lea*, principiul tonalității devine mai elastic: de exemplu, el admite raportul simultan al mai multor tonalități, denumit *politonalitate*, sau folosește anumite tehnici armonice și contrapunctice care conduc la o „*tonalitate lărgită*" (Debussy, Bartók, Stravinski, Honegger, Hindemith, Martin, Britten). Alte școli contemporane, dimpotrivă, îl desființează complet și îi substituie *principiul atonalității* (Webern, Boulez, Pousseur).

Modulațiile

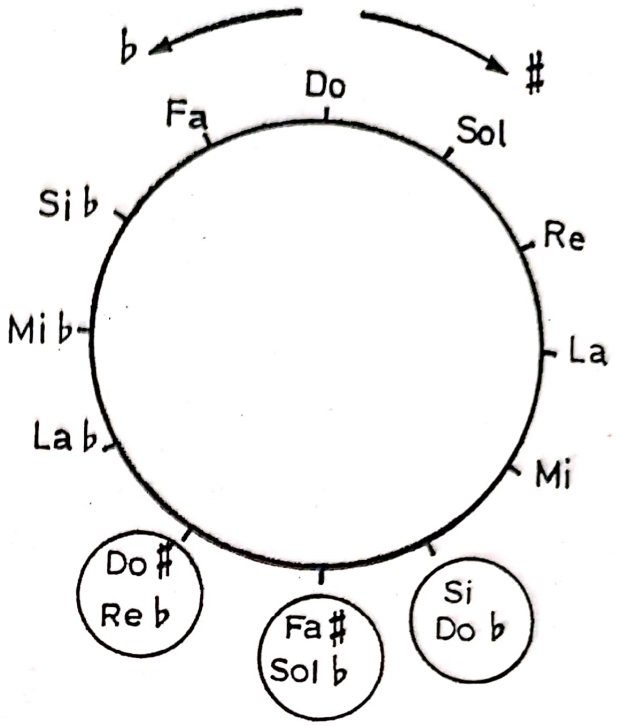
Dacă facem o comparație între tonică și orașul în care locuim, *a modula* ar echivala cu a părăsi orașul, a distruge vremelnic sau definitiv în noi acest centru de gravitate, pentru a ne muta — ținînd cont de toate implicațiile ce ar surveni în sufletul nostru! — și a ne instala într-un alt oraș, mai mult sau mai puțin îndepărtat.

[1] Termenul de tonalitate cunoaște două accepțiuni: în sensul strict, el desemnează sistemul armonic clasic, al majorului și al minorului; în sensul larg, așa cum îl înțelegem aici, el desemnează faptul că sunetele se organizează în raport cu o tonică.

Scanned with OKEN Scanner

Numai muzica tonală permite modulaţia, deoarece părăsim o tonalitate determinată, de pildă re major, pentru a ne instala într-o altă tonalitate, de exemplu la major.

Două tonalităţi sînt cu atît mai depărtate, cu cît distanţa care le separă este mai mare, distanţă măsurată în cvinte, în direcţia tonalităţilor cu diezi sau cu bemoli. Tonalităţile relative sau cele la distanţă de cvintă sînt denumite tonalităţi înrudite.



Observaţie: Se constată că poziţiile extreme se unesc. Enarmonia le consideră ca identice.

MUZICA CONTEMPORANĂ

O evoluţie rapidă

În secolul al XX-lea, evoluţia lucrurilor se precipită. Totul este pus în discuţie: ştiinţă, tehnică, mod de viaţă, pictură, arhitectură etc. Muzica nu scapă acestor prefaceri.

Tonalitatea

În muzică, evident, cheia de boltă a artei clasice a fost tonalitatea. Dacă în 1908 un muzician, Schönberg, a îndrăznit în mod deliberat să-i întoarcă spatele, tonalitatea suferise însă, încă dinainte, cîteva asalturi dure. Care?

Influenţa lui Wagner

Ştim că romantismul, pentru a se adapta mai bine exprimării sentimentelor complexe şi nestatornice, a folosit *cromatizările*. Fără să fie atonal, Wagner a mers mai departe decît oricare altul în acest domeniu: de exemplu, unele pagini din opera sa *Tristan şi Isolda* (1859)

Scanned with OKEN Scanner

cer o mare subtilitate din partea celui care vrea să le determine tonalitatea, atît sînt de rapide modulațiile, atît devine de instabil centrul tonal. După Wagner, unii post-romantici au urmat aceeași cale, iar Schönberg, pe care l-am citat, a atins limitele extreme înainte de a rupe cu tonalitatea.

Influența lui Debussy

În Franța, un alt mare muzician — pentru motive diferite și cu totul alte mijloace decît cele ale lui Wagner, Claude Debussy — și-a modelat un limbaj personal, *tonal* dar cu o tonalitate mult lărgită (1890—1910).

Necesitatea reînnoirii mijloacelor de exprimare

La aceste principale cauze de uzură, la aceste importante asalturi care treptat au frînt vechiul cadru tonal, prea strîmt, trebuie să adăugăm și necesitatea stringentă de a afla noi mijloace de exprimare adaptate epocii noastre. Și aici muzica, aidoma celorlalte arte, s-a găsit confruntată cu problema reînnoirii limbajului ei [1].

Alternativele secolului al XX-lea

Ca urmare, muzicianul secolului al XX-lea se află în fața unei opțiuni care poate fi prezentată schematic astfel:

a) să accepte *tonalitatea*, dar o tonalitate lărgită → Debussy, Honegger, Hindemith, Bartók, Stravinski (pînă în 1950), Martin, Britten;

b) să suprime cadrul tonal și să-i prefere *atonalitatea*,

în special sub forma ↗ *dodecafonismului* → Schönberg
în special sub forma → sau a → Berg
în special sub forma ↘ *serialismului* → Webern

ale căror tehnici pot fi combinate cu cele ale ↗ *muzicii aleatorice* → Varèse, Bério, Boulez
ale căror tehnici pot fi combinate cu cele ale → *muzicii electronice* → Boulez
ale căror tehnici pot fi combinate cu cele ale ↘ *muzicii concrete* → Stockhausen

[1] Și cercetările s-au extins în alte domenii: de pildă, în cel al ritmului, cu Stravinski, Orff, Messiaen.

Scanned with OKEN Scanner

Observație. În realitate, contradicția nu este totdeauna absolută: Berg folosește uneori tehnica dodecafonică admițînd și tonalitatea *(Concertul pentru vioară)*, iar Frank Martin folosește serii în cadrul politonalității.

Dar, ni se pare importantă constatarea că aceste două moduri de a concepe muzica sînt fundamental diferite. Compozitorul tonal evoluează într-o lume muzicală definită dinainte de relațiile tonale între sunete, în timp ce compozitorul atonal construiește progresiv cîmpul sonor în conformitate cu legile pe care și le impune. Este ceea ce afirmă Boulez (*Relevés d'apprentis*, p. 297): „Gîndirea tonală clasică este clădită pe un univers dinainte definit de gravitație și atracție; gîndirea serială este bazată pe un univers în continuă expansiune".

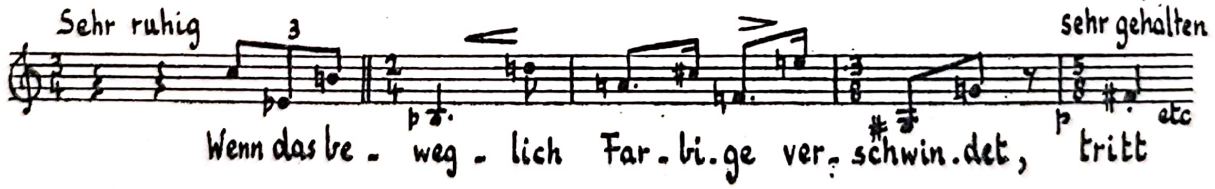
Totuși, acești termeni merită cîteva explicații:

Atonalitate: concepție muzicală care respinge orice relație tonală și, prin urmare, supremația anumitor trepte: tonica, dominanta etc. În acest cadru, putem deosebi:

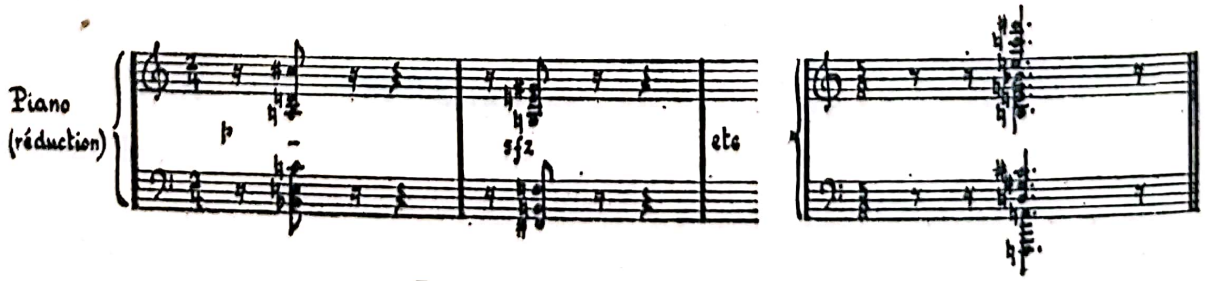
— *dodecafonismul* (de la dodeca = 12) în care cele 12 sunete ale gamei cromatice se bucură de o egală importanță (Schönberg, Berg);

— *serialismul*, apare în Școala vieneză în jurul anului 1923. Pentru a evita anarhia într-o compoziție muzicală, Schönberg, primul, se folosește de o *serie*, la început de cîteva sunete, apoi de cele 12 sunete ale gamei cromatice, pe care o concepe „ca trebuind să asume un rol echivalent cu cel al temei în muzica tonală" (P. Boulez).

Succesorii săi, Boulez, Pousseur, aplică sistemul serial sub formă de raporturi cifrate la cele patru componente ale sunetelor — înălțime, durată, intensitate, *timbru* — pentru a instaura astfel o logică internă. Iată extrase, din *Cantata a doua* de Webern, trei exemple de serii, unul melodic (transcris aici în cheia sol pentru a înlesni lectura):



și celelalte două armonice, primul în două acorduri, al doilea, într-un singur acord cuprinzînd cele douăsprezece sunete ale seriei:



Extrase reproduse cu autorizația Universal Edition, Viena

Scanned with OKEN Scanner

Muzică aleatorică este denumită astfel deoarece lucrarea nu are o formă determinată. Dimpotrivă, ea se prezintă sub aspectul unor forme virtuale pe care executantul le combină după plac. Aceste piese sînt de fapt echivalentul muzical al mobilului din sculptură, în continuă transformare (Bério).

Muzica electronică: sistem bazat pe

— producerea sunetelor de către generatori de frecvențe;

— mînuirea sunetelor, care pot fi înregistrate, modificate, îmbinate conform necesității compozitorului.

Muzica concretă pornește de la zgomote înregistrate pe care le mînuiește în același mod.

Ce atitudine să adoptăm

Nu este de mirare că noile concepții îi dezbină pe muzicieni. Unii le adoptă și li se supun cu strictețe, alții le adaptează propriilor lor imperative estetice, iar alții nu văd în ele decît un mijloc de mlădiere a limbajului, de îmbogățire a paletei, dar muzica lor rămîne tonală în sensul larg al termenului; în sfîrșit, alții nu pot adera la aceste idei, deoarece, în ochii lor, ele fac din muzică o pură speculație intelectuală.

Dar noi, auditorii, cum să reacționăm? Ce atitudine să adoptăm față de abundența lucrărilor noi, a diferitelor tehnici, a tendințelor contradictorii?

Vrem să întoarcem spatele producției contemporane — oricare ar fi școala ei, tonală sau atonală — sub pretext că abordarea este prea dificilă? Vrem, astfel, să ne mulțumim cu lucrările din trecut?

Sau, dimpotrivă, vrem să azvîrlim peste bord tot ce aparține tradiției și să ne entuziasmăm de ultimele și cele mai recente cuceriri ale muzicii, chiar dacă ne-am expune unor experiențe riscante?

Răspunsul trebuie să-l formuleze fiecare pentru sine însuși, în funcție de firea sa, de mediul, cultura și de capacitatea sa de a fi receptiv.

Muzica novatoare, în mod fatal, surprinde auditorul. Ceea ce ea aduce nou (disonanțe, ritmuri complexe etc.) nu este totdeauna bine înțeles nici de executanți, nici de auditori. Dar o operă adevărată sfîrșește, fără excepție, prin a se impune: gîndiți-vă la *Ritualul Primăverii*, scrisă la începutul secolului. Totodată să ne amintim și că, dacă analiza tehnică poate să ne ajute să înțelegem tendința compozitorului și să ne arate factura lucrării, ea nu reușește însă niciodată să dezvăluie reala valoare care rezidă altundeva. Iată de ce o lucrare, fie că datează din secolul al XVII-lea sau al XX-lea, trebuie abordată cu respect, cu smerenie, fără complezență, fără părere preconceputăși în nici un caz nu trebuie judecată în pripă.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Iată-ne ajunşi la sfîrşitul unei lungi călătorii. Împreună am încercat să aflăm, ascultînd cu atenţie unele din lucrări, ceea ce muzica voia să ne comunice, ceea ce puteam simţi în apropierea ei.

În acest scop, am învăţat să cunoaştem mai bine vocile şi instrumentele, culoarea şi modul lor de a se exprima. Ne-am aplecat asupra studiului formelor, căci prin ele muzica ni se adresează nouă. Am trăit în tovărăşia unor mari muzicieni: Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Debussy, Bartók, regăsindu-i în diferite momente din viaţa lor. Împreună, am parcurs etapele principale ale muzicii vocale, spirituale şi lirice, restituind în trecere ceea ce datorăm evului mediu, cîntului gregorian, Renaşterii, polifoniei. Încetul cu încetul, am văzut înălţîndu-se acest mare edificiu, care este muzica occidentală. Şi, pentru a sfîrşi, am încercat să ne punem cîteva întrebări pe care şi le pun muzicienii din epoca noastră: Cum să continuăm? Ce drum să alegem? Pînă la ce punct să rămînem credincioşi unei tradiţii atît de lungi?

Poate că acum veţi înţelege mai bine atît sensul întrebării de la începutul acestei lucrări: „Putem învăţa să ascultăm muzică?“, cît şi răspunsul evaziv ce i s-a dat. Căci dacă este imposibil „*a învăţa*“ să o ascultăm, cel puţin să reuşim, după audiţii îndelungate, după o căutare neobosită şi entuziastă, cu o disponibilitate interioară mereu reînnoită, să ne apropiem de ea suficient pentru *a trăi* mesajul muzical, pentru a-l trăi în toată intensitatea şi în toate semnificaţiile lui. Cînd veţi izbuti să cunoaşteţi această plenitudine, veţi putea spune împreună cu Duhamel: „Muzica se răspîndeşte pretutindeni, ca o apă subterană, în împărăţia vieţii mele“ [1].

[1] *La musique consolatrice*, prefaţa IV.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Pag

Cuvînt înainte 3
Introducere: Limbajul muzical 6
Partea întîi: Instrumentele 11
1. Vocea omenească 11
2. Orchestra simfonică 22
3. Orchestra de cameră şi alte formaţii instrumentale 28
4. Instrumente cu coarde 33
5. Vioara şi viola 37
6. Violoncelul şi contrabasul 46
7. Cvartetul de coarde 51
8. Harpa 54
9. Originea pianului şi a clavecinului 59
10. Clavecinul 62
11. Pianul 67
12. Instrumentele de suflat 77
13. Flautul — flautul mic 85
14. Oboiul — cornul englez — fagotul — contrafagotul .. 90
15. Clarinetul — clarinetul-bas, saxofoanele 98
16. Instrumente de suflat din alamă 105
17. Instrumentele de percuţie 118
18. Orga 127
19. Recunoaşterea instrumentelor în timpul audiţiilor 138

Partea a doua: Cîteva lucrări descriptive 143
I. Tablouri dintr-o expoziţie de Modest Musorgski 144
II. O noapte pe Muntele Pleşuv de Modest Musorgski 147
III. În stepele Asiei centrale de Alexandre Borodin 149
IV. Vltava de Frederic Smetana 151
V. Isprăvile vesele ale lui Till Eulenspiegel 154
de Richard Strauss
VI. Ucenicul vrăjitor de Paul Dukas 157
VII. Mama mea gîsca de Maurice Ravel 159
VIII. Catedrala scufundată de Claude Debussy 163
IX. Pasărea de foc de Igor Stravinski 165
X. Petruşca de Igor Stravinski 168
XI. Preludiile de Franz Liszt 174

Scanned with OKEN Scanner

D772

Partea a treia: Forme, genuri 179
1. Forma în muzică 179
2. Forme şi genuri muzicale 185
3. Suita instrumentală şi dansurile ei 187
4. De la menuet la scherzo 198
5. Rondeau şi rondo 205
6. Variaţiunea 210
7. Canonul şi fuga 225
8. Forma sonată 235
9. Introducere în genurile muzicale 245
10. Simfonia — sonata 249
11. Simfonia la Beethoven 262
12. Simfonia în secolele al XIX-lea şi al XX-lea 279
13. Concerto-ul 299
14. Uvertura 312
Partea a patra: Muzica vocală, religioasă şi dramatică
Jazzul — completări teoretice 323
1. Cîntul gregorian 325
2. Polifonia vocală 335
3. Originea operei şi a oratoriului (melodia acompaniată) 348
4. Oratoriul, cantata şi patimile 354
5. Alte forme de muzică spirituală — missa 369
6. Opera 372
7. Liedul şi melodia 384
8. Improvizaţia — Jazzul 392
9. Cîteva subiecte de discuţie 397
Încheiere 406

Redactor:
CORNELIU BUESCU

Tehnoredactor
BEATRICE MANOLIU

Tirajul: 3570 exemplare
Bun de tipar 22. 03. 1975 Coli de tipar 25,50

Tiparul executat sub comanda
nr. 847 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner